



le Courrier

SEPTEMBRE 1967 - 87F



LE BAROQUE



Photo Moisanard © Explorer, Paris

Le temps des peuples

Baroque et candomblé

Le brassage des races et des cultures d'où procède le Brésil moderne a commencé à l'époque même où l'architecture et l'art baroques portugais importés dans ce pays acclimataient leurs formes à leur nouveau milieu. Les Noirs amenés en esclavage d'Afrique furent contraints d'embrasser la foi catholique, mais ils n'en conservèrent pas moins, en les adaptant et en les transformant, une grande partie de leurs croyances et de leurs

rites. De cette fusion culturelle naquirent des cultes et des rituels synchrétiques qui demeurent très vivaces encore aujourd'hui dans certaines régions du pays. C'est le cas notamment du candomblé, une confrérie rituelle qui apparut pour la première fois à Salvador, l'ancienne São Salvador de Bahia de Todos os Santos, capitale de la culture afro-brésilienne. Ci-dessus, quatre femmes noires appartenant à un groupe candomblé prient au pied d'un autel de l'église baroque, à l'intérieur doré, de São Domingo (Salvador).

Le Courrier du mois



Souvent on parle du baroque, que ce soit en mal ou en bien, comme s'il s'agissait seulement d'une forme d'art ou d'un style. Or l'art baroque est un phénomène plus vaste, indissociable du contexte historique et géographique de l'Europe occidentale, où une véritable civilisation baroque apparaît en 1600 pour s'effacer vers le milieu du 18^e siècle. Ce mouvement se développe principalement dans les pays latins, mais il s'étend jusqu'en Europe orientale et s'implante même massivement dans les colonies ibéro-américaines où il donnera naissance à une forme mixte de baroque d'une importance décisive dans l'histoire de l'art et de la culture.

La culture baroque s'élabore dans une période marquée par une crise économique et sociale profonde au cours de laquelle l'éclat triomphant des monarchies absolues et de la Contre-Réforme ne réussit pas à cacher les symptômes dépressifs d'une Europe blessée dans ses croyances religieuses par les atteintes de la Réforme luthérienne et par les premières conquêtes du rationalisme et de la science moderne.

Ce sentiment aigu de vivre une crise, qui prendra fin, un siècle et demi plus tard, avec l'optimisme des Lumières, est à l'origine d'un grand nombre de traits essentiels de l'art et de la littérature baroques : désenchantement, conviction que la réalité n'est qu'apparence et illusion tout comme le monde et la vie ne sont que théâtre et songe, hantise du temps qui passe et de la finitude humaine, goût pour l'artifice et le faste, exaspération des formes jusqu'à l'« expressionnisme »... Mais ces tendances dépressives de la conscience européenne se traduiront, paradoxalement, par une explos. de sensualité, une soif de vivre et un appétit de jouissance qui expliquent l'éblouissante exubérance plastique et le prodigieux univers musical du baroque.

Art et culture de l'Europe des 17^e et 18^e siècles, le baroque fit souche dans les colonies espagnoles et portugaises de l'Amérique pour y connaître une métamorphose originale. Peu à peu, les modèles ibériques s'adaptent à la réalité nouvelle de cette Amérique : le métissage humain et culturel qui la caractérise s'introduit à son tour dans l'art, par touches petites mais subtiles, pour le modifier. L'élément ibéro-américain finit ainsi par s'exprimer dans de magnifiques créations populaires comme l'église mexicaine de Tonantzintla, cette « chapelle Sixtine » de l'art colonial.

Mais le baroque n'est-il qu'un phénomène européen et ibéro-américain ? Certains critiques y voient une constante culturelle qui revient tout au long de l'histoire. Il est certain qu'en dehors de l'Europe et de l'Amérique, dans des aires culturelles distinctes comme la Perse, la Chine, le Japon ou l'ancien Cambodge, sont nées des formes d'expression étroitement apparentées à la sensibilité baroque. Par ailleurs, il est intéressant de constater qu'une époque comme la nôtre, avec ses crises, ses bouleversements, ses croyances vacillantes, se sente si proche de certaines formes culturelles et artistiques du 17^e siècle. Peut-être y a-t-il lieu de voir dans le baroque une catégorie de la sensibilité esthétique, ce qui conduirait à lui reconnaître une dimension mondiale.

Nos lecteurs comprendront aisément que nous ne pouvions prétendre donner dans ce numéro du *Courrier de l'Unesco* une image complète de ce continent immense qu'est le baroque. Nous nous sommes efforcés de souligner quelques-uns de ses aspects les plus caractéristiques et de présenter certaines de ses plus belles réalisations.

Rédacteur en chef : Edouard Glissant

Septembre 1987

40^e année

L'âge baroque : l'exubérance et l'angoisse par Peter Skrine	4
Les trois dômes par Giulio Carlo Argan	10
L'offrande musicale par Alberto Basso	11
Espagne : Un art du pathétique par Julián Gállego	14
Brève philosophie d'un baroque mondial par Edouard Glissant	18
La sculpture, théâtre du sublime par François Souchal	20
Portugal : D'or et d'azulejo par José-Augusto França	27
Italie : Les maîtres de l'illusion par Arnauld Brejon de Lavergnée	30
Amérique latine: Métamorphose métisse par Leopoldo Zea	34
L'ange à l'arquebuse ou l'art du Nouveau Monde par Miguel Rojas Mix	36
Brésil : Le triomphe de l'Aleijadinho par Augusto C. da Silva Telles	39
Europe centrale : Une dynamique de la séduction par Christian Norberg-Schulz	42
Pays slaves : Calligrammes et trompe-l'œil par Georgii D. Gatchev	46
Le temps des peuples BRESIL: Baroque et candomblé	2

Notre couverture : Louange d'Urbain VIII (1633-1639) par Pierre de Cortone, plafond du grand salon du palais Barberini à Rome (voir l'article de la page 30 et les plafonds reproduits dans les pages en couleur).

Photo © SCALA, éd. Mazenod, Paris

Couverture de dos : détail des moulures décoratives en plâtre du plafond de l'église Santa María Tonantzintla (vers 1700), près de Puebla, au Mexique (voir l'article de la page 34).

Photo Kal Muller © CEDRI, Paris

le Courrier

Une fenêtre ouverte sur le monde
Mensuel publié en 33 langues
par l'Unesco, Organisation
des Nations Unies pour l'éducation,
la science et la culture
7, place de Fontenoy, 75700 Paris.

Français	Italien	Turc	Macédonien	Finois
Anglais	Hindi	Oourdou	Serbo-Croate	Suédois
Espagnol	Tamoul	Catalan	Slovène	Basque
Russe	Persan	Malais	Chinois	Thaï
Allemand	Hébreu	Coréen	Bulgare	Vietnamien
Arabe	Néerlandais	Kiswahili	Grec	
Japonais	Portugais	Croato-Serbe	Cinghalais	

Une édition trimestrielle
en braille est publiée
en français, en anglais,
en espagnol et en
coréen.

ISSN 0304-3118
N° 9 - 1987 - CPD - 87 - 3 - 449 F

L'âge baroque: l'exubérance et l'angoisse

PAR PETER SKRINE

Il existe du baroque plusieurs définitions qui ne se recouvrent pas exactement. Pour certains érudits et historiens éminents de l'histoire de l'art, ce terme désigne une période de la peinture européenne, un style d'architecture, un phénomène culturel qui a trouvé ses expressions les plus fortes dans le domaine des beaux-arts et des arts appliqués ; dans cette optique, d'ailleurs parfaitement justifiée, il s'agit donc d'une forme d'expression essentiellement visuelle.

Mais pour bien d'autres chercheurs et spécialistes de l'histoire littéraire, le mot baroque a pris le sens plus général d'une attitude envers la vie qui est comme un écho du grand sursaut d'énergie culturelle et esthétique que fut la Renaissance, après la grave crise spirituelle et religieuse de la Réforme.

Ce qu'il faut dès lors appeler la littérature baroque, dont les premières manifestations sont apparues entre 1620 et 1630 et qui a connu son apogée vers 1660, se distingue par ses effets de contraste : sensible à la beauté sensuelle des choses, qu'elle décrit avec un luxe et même une surabondance de détails, la poésie baroque sait aussi s'interroger sombrement sur les mystères angoissants de l'existence et de l'éternité. Et si le théâtre baroque exalte l'héroïsme et le courage, c'est pour mieux les opposer aux passions du cœur dans des conflits qu'il sait évoquer avec une vigueur, une éloquence et une verve extraordinaires. Ce sont ces qualités que l'on retrouve dans les œuvres dramatiques du poète baroque allemand Daniel Casper von Lohenstein, mais aussi dans celles de son contemporain français Jean Racine.

Le sentiment baroque de la vie a donc trouvé en littérature et en musique une expression tout aussi éloquente qu'en architecture et en peinture. Dans tous ces arts, la marque la plus évidente du baroque est la tension dynamique entre une profonde maîtrise de la forme, le goût du mouvement et l'amour du détail ornemental. Dans tous les pays où cet art a laissé des marques profondes et indélébiles on a, bien entendu, tendance à le surestimer au point de mettre indistinctement l'étiquette de baroque à tous les chefs-d'œuvre de l'art et de la littérature du 17^e siècle. Tel est souvent le cas en Italie, en Espagne et en Amérique latine, ou encore en Autriche, en République fédérale d'Allemagne et en République démocratique allemande ou en Tchécoslovaquie.

En revanche, en Angleterre comme en France, on constate une forte répugnance, d'ailleurs bien compréhensible, à utiliser le mot d'une manière aussi imprécise. Il faut dire que le baroque est perçu dans tous les pays de tradition protestante, et notamment en Grande-Bretagne et aux États-Unis,

comme un phénomène lié au catholicisme romain et donc étranger à la culture nationale. Le cas de la France montre que la situation n'est pas si simple, car le baroque y a coïncidé avec ce « classicisme » dont les Français sont si justement fiers et qu'ils considèrent, à tort ou à raison, comme l'antithèse du baroque.

L'esthétique baroque s'est développée à des rythmes différents et avec une intensité inégale dans des lieux fort éloignés. Elle n'a pas eu partout la même influence sur les arts et la littérature et s'est intégrée plus ou moins bien aux traditions et aux habitudes locales. Si l'Italie, berceau de la Renaissance, a joué un rôle considérable dans l'apparition et le rayonnement européen du baroque, faut-il pour autant y voir la seule origine du mouvement ? On peut tout aussi bien affirmer que le baroque exprime un état d'esprit et une vision du monde qui sont apparus simultanément en différents points de l'Europe et ont même trouvé des équivalents dans des contrées aussi éloignées que la Perse du chah Abbas (1587-1629), la Chine des premiers Qing et le Japon du grand dramaturge Chikamatsu (1653-1725).

Pour en revenir à l'Europe et à l'Occident chrétien, s'il fallait désigner les deux facteurs qui y ont contribué plus que n'importe quels autres à l'explosion du baroque, ce serait sans doute le renforcement du pouvoir monarchique et l'engouement pour les spectacles et le théâtre. L'Europe n'avait pas connu l'équivalent de ce double phénomène depuis les jeux du cirque de la Rome impériale, mille ans auparavant. Sous l'influence conjuguée de l'absolutisme et du théâtre, les fêtes fastueuses données par les riches potentats du 17^e siècle dans les décors somptueux de leurs nouveaux palais deviennent le moyen d'expression privilégié de l'esthétique baroque — si l'on excepte les fastes et les monuments de l'Eglise catholique romaine. Revendiquant, avec un grand sens politique, une autorité spirituelle universelle, l'Eglise se montre un généreux mécène pour les artistes, les musiciens et les poètes baroques. On ne saurait donc exagérer l'importance de ces trois facteurs — majesté royale, spiritualité ardente et goût du théâtre — dans l'épanouissement du baroque européen.

Une image qui a fait fortune exprime à la fois la vision baroque de la condition humaine et l'amour du baroque pour le théâtral : celle du théâtre du monde. Les lecteurs de Shakespeare savent que l'expression figure dans sa comédie *Comme il vous plaira* ; mais on en retrouve également l'idée dans la plupart des littératures européennes. Lorsque le théâtre municipal du riche port marchand d'Amsterdam ouvrit ses portes en



Photo © Richard Blin. Bibliothèque nationale, Paris

On a appelé l'époque baroque « l'âge d'or de l'art horloger ». La hantise du temps qui passe est alors un thème fréquent qu'on trouve exprimé dans quelques chefs-d'œuvre littéraires, comme les sonnets de l'Espagnol Francisco de Quevedo ou les pièces de l'Anglais William Shakespeare. Ci-dessus, L'habit d'horlogère, gravure d'Engelbrecht (vers 1711) montrant une horloge à balancier, invention de l'âge baroque.

Pour l'art baroque, qui veut saisir la réalité en plein mouvement, alors que l'art classique l'immobilise, l'emploi fréquent de la colonne torse est un moyen de rompre la rigidité des ordres d'architecture que la Renaissance avait hérités de l'Antiquité gréco-latine. Les colonnes torsées les plus connues sont celles du baldaquin en bronze (ci-contre) que l'architecte, sculpteur et peintre italien Gian Lorenzo Bernini (le Bernin) conçut pour coiffer l'autel majeur de la basilique Saint-Pierre de Rome. Ce monument d'aspect théâtral, haut de 34 mètres, fut commandé par le pape Urbain VIII et érigé de 1624 à 1633 sous la grande coupole de Michel-Ange.

Photo © Cuchl White, éd. Mazenod, Paris





Le monde comme un théâtre



« All the world's a stage » (Le monde est un théâtre) dit un personnage de *As You Like it* (Comme il vous plaira), comédie de William Shakespeare. Et le dramaturge espagnol Calderón de la Barca a intitulé une de ses premières œuvres *El gran teatro del mundo* (Le grand théâtre du monde). Cette vue théâtrale de la condition humaine caractérise le baroque et coïncide avec l'essor extraordinaire de l'art dramatique ainsi qu'avec la pompe déployée par l'Eglise catholique et le faste des monarchies absolues de cette époque. Le 17^e siècle est celui des grands dramaturges européens : à Shakespeare et Calderón, il faut ajouter Corneille, Racine et Molière en France, Lope de Vega en Espagne. La décoration baroque envahit la scène et les pièces à grand spectacle bénéficient des progrès de la machinerie théâtrale. Cidessus, décor exécuté par l'architecte et peintre italien Giacomo Torelli pour *Andromède*, une tragédie musicale de Corneille. A gauche, scène d'une pièce de Calderón, *La vida es sueño* (La vie est un songe) jouée au festival de Vaison-la-Romaine (France).

Photo Horace © Edimedia, Paris

1638, on put lire au-dessus de l'entrée ce distique du grand poète néerlandais contemporain Joost Van den Vondel : « Le monde est un théâtre : chacun y joue son rôle et est rétribué en conséquence. »

À la même époque, en Espagne, puissance qui disputait alors à la Hollande l'hégémonie politique et commerciale en Europe, le poète Calderón de la Barca, exact contemporain de Van den Vondel, écrivait son célèbre chef-d'œuvre *El gran teatro del mundo*, qui constitue sans doute l'expression ultime de l'image baroque du monde considéré comme un théâtre : il s'agit en effet, d'une pièce dont Dieu lui-même est l'auteur, qui commence lorsque se lève le rideau du chaos originel, et que l'humanité est destinée à jouer jusqu'à la fin des temps. Du monarque ambitieux à la courtisane, du paysan harassé au mendiant maltraité, du sage dévot au riche parvenu, tous les types humains y tiennent leur rôle. Ce sont peut-être des stéréotypes, mais ils sont pris d'une manière tellement convaincante dans le mouvement de la vie qu'ils paraissent s'animer sous nos yeux. Bien entendu, la représentation se passe moins bien que Dieu ne l'avait espéré, et le souffleur, qui n'est autre que l'Esprit saint, a bien du mal à régenter cette troupe d'acteurs trop humains. Mais fort heureusement, Dieu se révèle aussi indulgent comme auteur que comme spectateur. La pièce de Calderón, à l'image des impressionnants retables espagnols de l'époque, se termine en apothéose sur le mystère fondamental de la religion chrétienne : le rachat de l'humanité par le sacrifice du Christ, vu par un poète catholique espagnol de la Contre-Réforme avec une imagination véritablement baroque.

Les hommes et les femmes de l'époque du baroque sentaient que Dieu et le monde avaient les yeux fixés sur eux. Mais loin de les inciter au culte du moi de nos post-romantiques, cela renforçait en eux la volonté exaltée d'étonner le monde, de projeter une image aussi mémorable que les tableaux, les sculptures et le théâtre de leur temps. Les portraits baroques, de même que les productions théâtrales ou les passages descriptifs des longues pastorales héroïques, ont dû paraître plus réalistes aux contemporains qu'à notre sensibilité moderne.

Tout comme les portraits, les demeures baroques reflètent l'image que leur bâtisseur veut donner de lui-même. Chacune est un panégyrique de pierre exaltant les vertus et les victoires de ceux qui l'habitent. Pour glorifier leur nom et magnifier leurs prouesses, les princes baroques font d'ailleurs appel à des écrivains qui étaient souvent disposés à chanter la louange du maître dans des odes flatteuses, des épithalames enjoués ou des épitaphes ronflantes, le tout écrit sur commande. Nul doute que cette inspiration répondait, dans une certaine mesure, à des considérations pécuniaires, mais on sent qu'elle obéit aussi à des raisons autrement profondes et puissantes. Certaines œuvres concilient si heureusement la pensée et l'émphase, l'exaltation et le désespoir, que l'enthousiasme de commande des artistes baroques apparaît, aussi bien, comme un

défi héroïque et un effort hardi pour étouffer l'angoisse qui les habite.

Dès le départ, le baroque fait entendre une note désenchantée. Le goût du spectacle et la métaphore du théâtre du monde expriment la conviction profonde que toutes les apparences sont illusion. L'éloge flamboyant des grands hommes et des héros dans les pièces de Pierre Corneille en France, de John Dryden en Angleterre ou de Gryphius en Allemagne ne sont peut-être qu'un moyen de différer l'oubli qui finit par engloutir toutes choses, même les plus grandes. Au milieu du flamboiement de couleurs, du chatoiement et de l'exubérante joie de vivre si caractéristiques du baroque, on discerne toujours une ombre et une inquiétude. « Chaque instant de la vie est un pas vers la mort » constate l'empereur romain Titus au dernier acte d'une des dernières tragédies de Corneille, *Tite et Bérénice* (1670). Et que se passe-t-il une fois le rideau tombé sur le drame ? Les personnages qui habitent le monde baroque ne peuvent jamais complètement oublier combien la vie est courte et précaire, comparée à la certitude et au caractère définitif de la mort : « La mort en soi n'est rien ; ce que nous craignons, c'est d'être nous ne savons quoi, nous ne savons où » déclare le héros indien de la tragédie héroïque de John Dryden *Aureng-Zebe* (1675).

Le spectacle de la guerre, de la famine et de la peste était alors chose courante. De 1618 à 1648, la guerre de Trente Ans dévaste l'Europe allemande et, en 1665, la peste fait des ravages à Londres et dans de nombreuses grandes villes. Quelques années plus tard, un vétéran de la guerre de Trente Ans (l'écrivain allemand Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen) écrira l'un des chefs-d'œuvre de la prose baroque : *Simplicissimus* (1669). Ce roman, qui a été traduit dans de nombreuses langues, relate les aventures heureuses et malheureuses de l'auteur dans un mélange fascinant de formes et de styles, — du mode picaresque et satirique des récits populaires au genre, alors en vogue, du roman précieux où les tribulations du héros finissent par révéler le sens et le but qui les guidaient en secret.

C'est l'époque où, dans toute l'Europe, des hommes scrutent le ciel pour comprendre les mystères d'un univers que l'invention du télescope fait apparaître toujours plus vaste, s'efforçant de comprendre l'harmonie qui doit, selon eux, gouverner le mouvement des sphères. Le raisonnement scientifique de l'astronome allemand Johannes Kepler, découvrant le mouvement elliptique des planètes et constatant que les corps célestes peuvent former des images constantes en dépit de leur mouvement perpétuel, présente bien des analogies avec le flux incessant, les formes elliptiques et les schémas formels de l'architecture, de l'art et de la littérature baroques. La découverte de ces lois fondamentales et d'un ordre transcendantal permettait à l'homme de l'âge baroque d'accepter que notre passage précaire et éphémère dans cette vallée de larmes ne soit qu'une simple illusion, sans sombrer pour autant dans le désespoir face à la réalité inéluctable

de la mort. Même dans le monde idyllique et innocent des pastorales, même dans cette Arcadie peuplée de belles nymphes et de bergers enflammés que les écrivains baroques ne se lassent pas d'évoquer, la mort ne parvient jamais à être bannie.

Mais l'écrivain baroque se plaint peut-être moins de la mort que du temps qui passe, de son ombre fatale dans laquelle tout se fane et s'altère. Le 17^e siècle, qui a inventé l'horloge à balancier et le mécanisme de la montre à ressort est de plus en plus sensible à la fuite du temps — qui ne se mesure plus simplement en saisons, en mois et en jours, mais en heures, en minutes et même en secondes. Cette hantise du temps qui passe, si courante aujourd'hui, les hommes du 17^e siècle la découvraient avec angoisse. La possession d'un sablier ou d'une montre était le premier pas vers une conscience aiguë du passage du temps, qui allait vite devenir un souci majeur. Ce thème, repris fréquemment par les poètes, sera approfondi par certains écrivains plus méditatifs jusqu'à l'angoisse métaphysique.

Cependant, la conscience aiguë de la rapidité du temps qui passe et emporte ce que nous aimons et chérissons le plus, le sentiment universel de la vanité de toute chose exprimé sans cesse par les poètes et les prédicateurs dans toutes les langues de culture de l'Europe, l'omniprésence du tombeau rappelant à chacun que la chair est mortelle et que l'homme n'est que poussière, tout cela se traduisait paradoxalement par un appétit extraordinaire de vivre et de jouir de la vie. Ce paradoxe se trouve au cœur d'innombrables poèmes baroques, qui parlent de cueillir dès aujourd'hui les roses de la vie, d'aimer et

Le pathétique est un trait courant de la sensibilité religieuse baroque, comme on peut le voir dans le théâtre, la peinture et, surtout, la sculpture. La statuaire religieuse du baroque espagnol est particulièrement révélatrice à cet égard : le Christ, la Vierge et d'autres personnages de la Passion y ont un caractère pathétique très accentué, qui peut aller jusqu'au macabre. Ci-dessous, tête coupée de saint Jean Baptiste (vers 1625), œuvre du sculpteur cordouan Juan de Mesa (cathédrale de Séville).





Photo © Bulloz. Bibliothèque nationale, Paris



Photo © Roger-Viollet. Bibliothèque nationale, Paris



Photo © Edimedia. Bibliothèque nationale, Paris

d'être aimé, et de savourer la piquante mascarade de l'existence. Que tout doive se terminer comme la fin d'un rêve, contribuait à donner son vrai sens à la vie et à en rehausser le prix pour ceux que la fortune favorisait. La littérature européenne abonde en exemples fameux de cet état d'esprit ; que ce soit chez John Donne ou Robert Herrick en Angleterre, chez des admirateurs, néerlandais comme Pieter Corneliszoon Hooft ou allemands comme Martin Opitz, du poète français Pierre de Ronsard, ou encore dans l'hermétisme subtil des poèmes de l'Italien Giambattista Marino ou de l'Espagnol Luis de Góngora y Argote.

Ce sentiment de la précarité de toutes choses n'a pas empêché la littérature baroque de produire des chefs-d'œuvre d'une vitalité et d'une intensité inégalées. Mais cela n'apparaît vraiment que si l'on pénètre le sens profond du vocabulaire des poèmes, des romans ou des pièces baroques — et parfois leur sens caché. Sinon, la riche texture d'images, de métaphores et de *conceiti* que les écrivains de l'âge baroque se plaisaient à entremêler peut sembler à un lecteur d'aujourd'hui le comble de la gratuité.

Seule la représentation scénique des pièces et opéras baroques permet au spectateur moderne de se laisser pénétrer et emporter par le mélange de sons et d'images destinés à séduire à la fois l'œil et l'oreille, l'intelligence et l'imagination. Mais ces spectacles sont rares et la plupart du temps les amoureux du baroque en sont réduits à les imaginer à partir de la page imprimée ou de l'enregistrement sonore. Il faut pouvoir visiter les églises et les palais baroques dispersés à travers toute l'Europe occidentale et dans bon nom-

William Shakespeare (en haut), sans être véritablement un écrivain baroque, reflète souvent dans son œuvre l'esprit de cette époque (violence explosive, jeu entre l'apparence et la réalité, théâtre dans le théâtre). Le poète espagnol Luis de Góngora (au centre), est le maître incontesté de ce qu'on a appelé après lui le « gongorisme ». Ce style à l'ornementation contournée, qui a pour équivalent italien le « marinisme » (du nom du poète Giambattista Marino, le Cavalier Marin), est proche de la plastique baroque. La gravure ci-contre illustre le frontispice d'une édition datant du 17^e siècle de *Simplicissimus*, une œuvre maîtresse de la prose baroque due à l'écrivain allemand Grimmelshausen.

bre de ses anciennes colonies pour apprécier pleinement la puissance d'attraction que peut exercer l'art baroque.

Certes, on est en droit d'y voir le règne du faux-semblant et de refuser de s'émouvoir aux métaphores alambiquées et aux sentiments excessifs exprimés par la poésie lyrique baroque, comme on peut trouver exagérées les attitudes des figures sculptées ou peintes. Pourtant, aujourd'hui encore, il nous arrive de vibrer aux accents d'un sonnet amoureux ou d'une ode funèbre, d'une tragédie héroïque ou d'une comédie prestement menée. Et on ne peut qu'admirer l'audace de ces artistes d'il y a trois siècles qui surent si bien exprimer un monde qui conservait intact son sens du plaisir et du merveilleux et offrir à l'Europe sa dernière vision cohérente d'un univers qui n'avait pas encore été privé de son caractère divin. ■

PETER SKRINE, du Royaume-Uni, est professeur de langue et de littérature allemandes à l'Université de Manchester et spécialiste de la poésie et du théâtre du 17^e siècle. Outre de nombreux articles sur ces sujets et sur d'autres, il est l'auteur d'un livre sur la littérature et la culture européennes du 17^e siècle intitulé *The Baroque* (« Le baroque », paru en 1978).

Rubens le magnifique

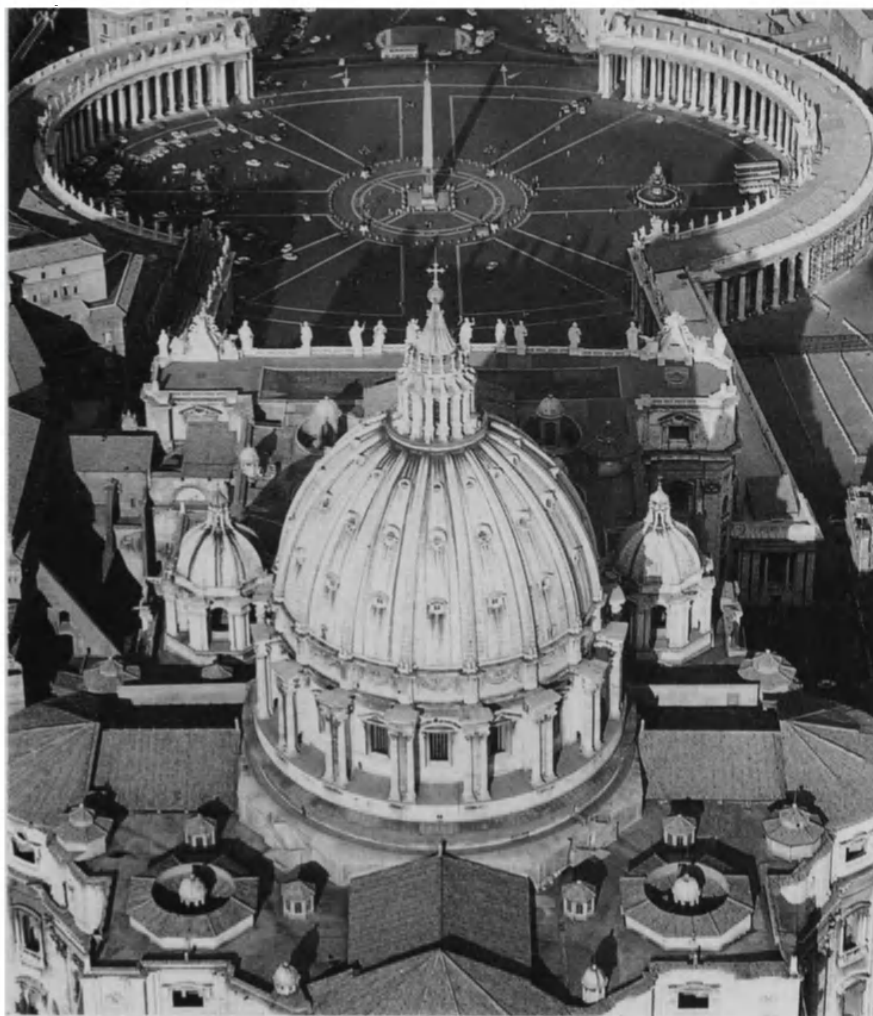
Si l'art baroque n'a pas pris racine dans le nord des Pays-Bas (correspondant à la Hollande actuelle), il s'est épanoui au 17^e siècle dans le sud (la Belgique d'aujourd'hui), surtout en peinture. Dans l'œuvre de Petrus Paulus Rubens, qui exalte la vie sous toutes ses formes, le baroque trouve ses accents les plus lumineux et les plus sensuels. Rubens connaissait bien l'Italie et l'Espagne, pays où il séjourna longuement, et il fit d'Anvers un foyer artistique d'où le goût pour le baroque en peinture rayonna dans l'Europe entière. A droite, le Jugement dernier (1616), œuvre de Rubens qui est conservée à Munich. Si on le compare au Jugement dernier de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, qui l'a inspiré, ce tableau du peintre flamand apparaît typiquement baroque par le dynamisme exacerbé des figures et les violents effets de contraste.

Photo © Bulloz. Paris



Les trois dômes

PAR GIULIO CARLO ARGAN



La basilique Saint-Pierre de Rome, avec la place et la colonnade du Bernin.

La cathédrale Saint-Paul à Londres.



Façade de l'église royale de Saint-Louis des Invalides à Paris.



Si le baroque romain est l'expression d'un idéal politico-religieux, le baroque français représente un simple idéal politique et le baroque anglais un idéal à la fois civil et social. La diversité des contenus idéologiques est singulièrement bien illustrée par la comparaison de trois dômes célèbres : celui de la basilique Saint-Pierre de Rome, celui de l'église Saint-Louis des Invalides à Paris et celui de la cathédrale Saint-Paul à Londres.

Le premier est, évidemment, l'archétype : dans la pensée de Michel-Ange, reprise et amplement allégorisée ultérieurement par le Bernin dans la conception de la colonnade, il doit s'identifier au corps du bâtiment, représenter la « tête » de la chrétienté ; la coupole figure aussi la voûte céleste qui embrasse idéalement tout l'*écoumène* (la terre) : dans le projet du Bernin, les ailes convergentes de la colonnade forment comme les bras d'une silhouette dont le dôme est la tête.

Le dôme parisien de Jules Hardouin-Mansart se dresse, porté par deux tambours, au-dessus d'une façade plane sur laquelle des colonnes dessinent des pans géométriques : dans une solitude souveraine, il domine tout l'édifice de sa masse et de la richesse de son décor, prenant appui sur le parfait ordonnancement de l'architecture, à l'image du pouvoir souverain, qui repose sur la hiérarchie étatique dont il est le sommet. Enfin, le dôme londonien de Christopher Wren — qui, par l'intermédiaire de Serlio, s'apparente au projet original de Bramante pour la basilique Saint-Pierre — est posé sur un monument énorme avec lequel il s'articule si peu qu'il doit être soutenu par une base cylindrique. On dirait un édifice incorporé à un autre, et qui s'en distingue seulement par l'élégance stylisée du tambour et de la courbure de la calotte. Ce dôme est plus un symbole qu'une image du pouvoir, et sa fonction est purement formelle, tout comme l'était, au fond, dans l'édifice politique anglais de la fin du 17^e siècle, le pouvoir souverain.

Sans pousser l'analogie jusqu'à proposer d'y voir des allégories politiques délibérées, force est de rappeler que (...) la forme d'un dôme symbolise traditionnellement l'autorité ou le pouvoir ; ce symbolisme est incontestablement à l'origine du dôme de Michel-Ange et constitue, bien plus que le modèle lui-même, le sujet ou l'objet de l'interprétation d'Hardouin-Mansart et de Wren. ■

GIULIO CARLO ARGAN, théoricien et historien d'art italien, maire de Rome de 1976 à 1979, a été professeur à l'université de cette ville. Il est l'auteur d'un grand nombre de publications et d'ouvrages dont certains ont été traduits en plusieurs langues. Le texte que nous publions est extrait de son dernier livre, *Imagine et persuasion. Saggi sul barocco* (1987, « L'image et la persuasion. Essais sur le baroque »).



Photo © Bibliothèque nationale, Paris

L'offrande musicale

PAR ALBERTO BASSO

L'opéra, l'une des formes les plus caractéristiques de la musique baroque, naquit en Italie avec Claudio Monteverdi (Orfeo, L'incoronazione di Poppea). En France, les premiers opéras sont écrits par Jean-Baptiste Lully, un compositeur d'origine italienne; ils exerceront une grande influence dans toute l'Europe. Ci-dessus, « La chute de Phaëton », projet de décor de Jean Berain pour Phaëton, une tragédie lyrique de Lully.

DANS le domaine de la musique, on a employé le terme de baroque pour désigner une certaine conception de l'art, une « manière » stylistique, mais aussi un procédé constructif fondé sur un élément particulier, la basse continue. Le type de composition musicale qui en résulte est constitué, en gros, d'une partie mélodique et d'une partie d'accompagnement, qui apporte un soutien à la fois constant et stéréotypé. Il s'agit là d'un principe de construction fort différent de celui pratiqué à l'époque précédente, qui exaltait la structure polyphonique, c'est-à-dire un discours musical où toutes les voix avaient une même importance.

On fait généralement commencer cette nouvelle époque en 1600 (année de la « naissance » de l'opéra) et on considère habituellement que la mort de Johann Sebastian Bach, en 1750, marque la fin du baroque. Au cours de ces 150 ans, l'histoire de la musique a connu des transformations extraordinaires, avec l'« invention » de formes qui allaient vivre pendant plusieurs siècles et une structuration du langage harmonique promise à un long avenir.

Le principal événement qui, à la fin de la Renaissance, domine le monde musical et va profondément influencer sur le développement des styles — littéraire, pictural, architectural, voire social — c'est la naissance de

l'opéra, transformation savante du nouveau théâtral apparu dans les cours italiennes et fruit de l'attitude culturelle d'une Renaissance soucieuse de récupérer l'antique et d'actualiser la civilisation hellénistique. Né à Florence, pour évoluer avec des connotations stylistiques et expressives différentes à Rome, Venise et Naples, l'opéra fut le vecteur le plus efficace de la nouvelle culture musicale italienne et s'imposa rapidement aussi dans d'autres pays, en conservant presque intactes ses caractéristiques initiales, sauf en France où il allait connaître un développement autonome en tant que « tragédie lyrique ».

Claudio Monteverdi, Luigi Rossi, Pier Francesco Cavalli sont les musiciens les plus représentatifs de la manière du début du 17^e siècle. La seconde moitié du siècle sera marquée par Jean-Baptiste Lully (ce Florentin qui allait inventer l'opéra français) et Alessandro Scarlatti, créateurs de deux genres de théâtre musical distincts qui continueront d'avoir cours pendant presque tout le 18^e siècle.

Il faut noter cependant que le style opératique dominant fut celui de Scarlatti : il servit même de modèle à des maîtres allemands comme Georg Friedrich Händel ou Johann Adolf Hasse. Conçu au départ comme un genre « sérieux », l'opéra connaîtra aussi

une forme « comique » et deviendra même, dans certains cas, un produit théâtral autonome ou un type de farce servant d'intermède (comme les intermezzos, où Giovanni Battista Pergolesi se révèle un maître incontesté). Dans d'autres pays il donnera naissance à des formes mixtes, mêlant récitation et chant (le masque anglais, la zarzuela espagnole, l'opéra-comique français, le singspiel allemand) visant à supplanter le schéma traditionnel italien fait de récitatifs et d'arias.

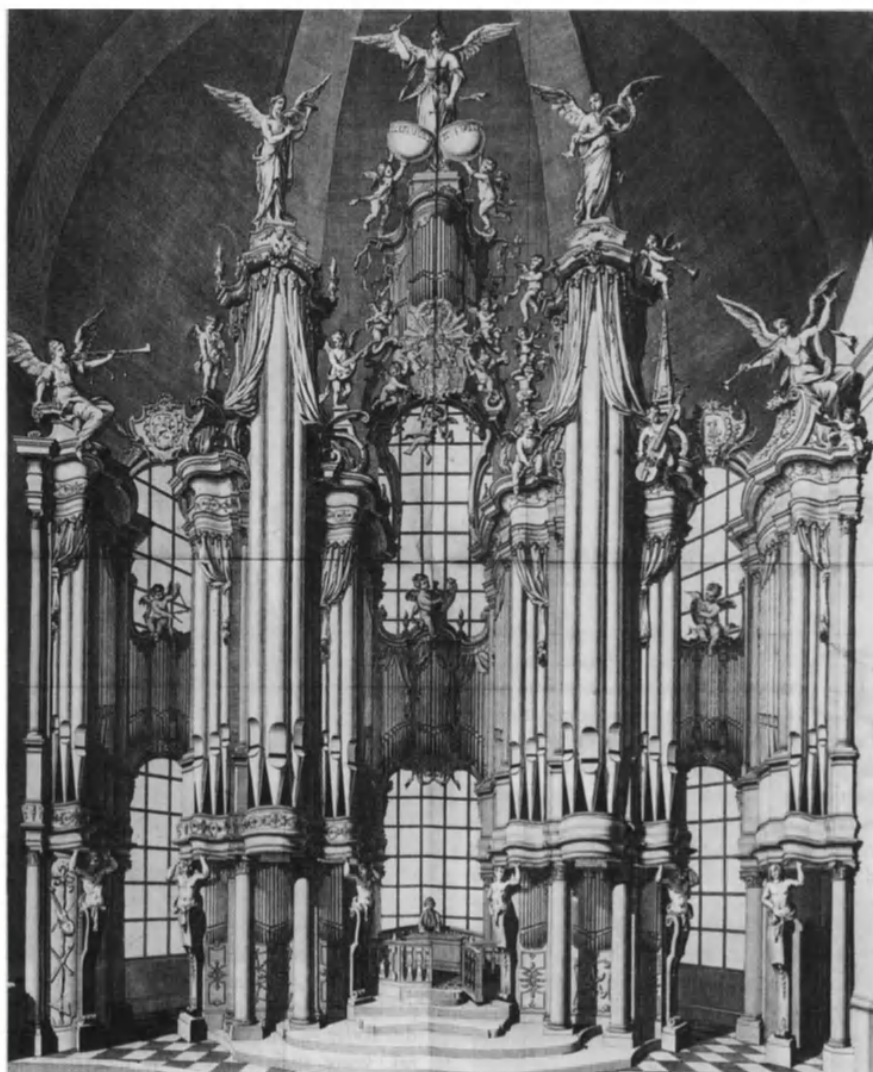
C'est ce même schéma qui domine aussi les autres domaines de l'art vocal. Que l'on songe d'abord à l'oratorio, expression authentique de l'esprit religieux de la Contre-Réforme, qui présente toutes les caractéristiques d'un opéra spirituel dépourvu d'appareil scénique, du moins en ce qui concerne ses formes les plus typiques, en langue vulgaire, que portèrent à leur summum Alessandro Stradella et Alessandro Scarlatti, car ceux écrits en latin, liés surtout au nom de Giacomo Carissimi, ont un accent nettement plus liturgique.

Fort différente de l'oratorio (qui relate principalement des événements bibliques ou des épisodes de la vie des saints) est la passion, centrée sur la mort du Christ et ayant souvent recours au récit évangélique. Les exemples suprêmes en sont les passions de Bach et, à un degré moindre mais quand

même admirable, celles de Heinrich Schütz, puis de Händel (qui fut aussi un des princes de l'oratorio) et de Georg Philipp Telemann.

Opéra en miniature et expression typique de l'art vocal italien, la cantate de chambre offre des milliers d'exemples : une production qui dépasse celle, pourtant considérable, des madrigaux au 16^e siècle. Il suffit d'un ou deux récitatifs et d'un ou deux airs pour construire une cantate qui, de surcroît, sur le plan instrumental, n'exige en règle générale qu'un clavecin auquel est confié l'accompagnement. De Carissimi à Rossi, de Cesti à Stradella, de Pasquini à Scarlatti et à Händel, le genre traverse toute l'époque baroque en une manifestation dont la mode s'étend comme par contagion jusqu'en France, pays généralement rétif au style italien, avec lequel il est même en lutte permanente, à tel point que l'on a pu dire que l'opposition entre style italien et style français était l'un des thèmes les plus tenaces et les plus diffus de toute l'ère baroque.

Quant à la musique sacrée, à vocation proprement liturgique, l'ère baroque voit se poursuivre, avec insistance mais non sans une certaine paresse, la production de messes et de motets, qui est le fait des grands maîtres des écoles romaine et vénitienne (tels Benevoli, Bernabei, Caldara, Gasparini, Legrenzi), puis napolitaine (Scarlatti,



A l'époque baroque, le clavecin et l'orgue furent portés à leur point de perfection technique et devinrent, avec le violon, les instruments favoris des compositeurs. Dans les œuvres de Girolamo Frescobaldi en Italie et de Johann Sebastian Bach en Allemagne, la musique d'orgue atteint un sommet tandis que le clavecin occupe en France une place de premier rang avec François Couperin. Ci-contre, gravure d'époque montrant la décoration de l'orgue de l'abbaye de Weingarten en Souabe (Rép. féd. d'Allemagne), construit en 1750 par Gabler. Ci-dessous, Dame jouant de l'épinette, gravure de Bonnart (v.1685). L'épinette, ancêtre du clavecin, était un instrument très répandu aux 16^e et 17^e siècles, surtout en Angleterre où une sorte d'épinette, le virginal, suscita une abondante littérature.



De Monteverdi à Bach



1



2



3



4



5



6

1. Photo Coursat © Rapho, Paris
2. Photo © Ciccione-Bulloz, Paris
3. Photo © Bulloz. Bibliothèque nationale, Paris
4. Photo © Bulloz. Bibliothèque nationale, Paris
5. Photo © Roger-Viollet, Paris. Museo Civico, Bologne, Italie
6. Photo © Edimedia, Paris

Durante, Leo), et finit par intéresser même les pays germaniques (avec Biber, Kerll, Fux) et la France (Charpentier, Lalande, Couperin). En Angleterre, la musique composée pour l'Eglise anglicane connaît un grand essor, avec les services et les anthems d'auteurs tout aussi connus pour leur contribution à la musique profane : Gibbons, Tomkins, Lawes, Blow et surtout Henry Purcell ; même Händel s'en inspirera.

Mais c'est dans le domaine de la musique évangélique, née de la Réforme luthérienne, que l'âge baroque montre une sensibilité nouvelle. La cantate sacrée, plus souvent appelée en réalité concerto spirituel, voire concerto tout court (comme si l'on avait voulu rappeler que la paternité en revient à la pratique du concerto ecclesiastico forme mi-vocale mi-instrumentale), prend une place particulière dans le rituel du culte, dont il devient une partie intégrante et obligée, et contraint les compositeurs à un constant effort créateur. Le texte en est tiré des Ecritures et, souvent, des lectures que le calendrier liturgique propose à l'occasion des fêtes religieuses. La musique, elle, emprunte ce moyen d'expression extraordinaire qu'est le choral.

Schein, Scheidt, Schütz (les trois grands S de la musique allemande) vont jeter les bases d'un discours auquel prendront part Buxtehude, Pachelbel, Tunder, Weckmann, Böhm, Theile, et d'autres, mais surtout Bach et Telemann (lequel écrira près de 1600 cantates liturgiques). C'est Bach qui sera le grand protagoniste de la cantate d'église (il en aurait écrit à peu près 300 dont un tiers environ ne nous est pas parvenu). Les exemples qu'il en a donné constitueront, au long de l'époque baroque, le répertoire parfait des techniques vocales et instrumentales utilisables pour exprimer les « affects » véhiculés par les textes sacrés et les fêtes religieuses.

A l'époque baroque sont liées certaines des expressions les plus nobles de la musique instrumentale, qu'elle soit écrite pour un soliste ou pour un ensemble. La première place est tenue par les instruments à clavier (clavecin, épinette, virginal, clavicorde, orgue) au répertoire souvent interchangeable.

L'école italienne d'orgue atteint alors un

Portraits de quelques grands compositeurs de la musique baroque dont la floraison commence avec Monteverdi en Italie, au début du 17^e siècle, et s'achève à la première moitié du 18^e siècle avec Bach. 1. Claudio Monteverdi (1567-1643), auteur d'opéras, de madrigaux et de musique sacrée; son œuvre est l'une des sources de la musique moderne. 2. François Couperin (1668-1733), le maître français du clavecin; portrait anonyme conservé au palais de Versailles. 3. Johann Sebastian Bach (1685-1750), un des génies de l'histoire de la musique; gravure faite d'après un tableau de Gebel. 4. Georg Friedrich Händel (1685-1759), autre grand compositeur allemand, qui passa la plus grande partie de sa vie en Angleterre; gravure faite d'après un tableau de G.F. Schmidt. 5. Alessandro Scarlatti (1660-1725), musicien italien dont le fils, Domenico, également compositeur, fut un virtuose du clavecin, vécut de nombreuses années à la cour d'Espagne et donna des leçons à Antonio Soler, le principal compositeur baroque espagnol. 6. Henry Purcell (1659-1695), compositeur anglais qui écrivit, durant sa brève carrière, une des œuvres lyriques majeures de cette période.

sommet avec Girolamo Frescobaldi dont les œuvres et le style seront repris à travers toute l'Europe. A l'un de ses principaux élèves, Johann Jakob Froberger, revient le mérite d'avoir fait connaître en Allemagne un message qui sera entendu surtout par les maîtres des régions méridionales (le plus illustre étant Pachelbel). L'école septentrionale, en revanche, sera plus vigoureuse et plus riche de grands noms (avec Buxtehude surtout), et affirmera avoir trouvé son origine dans l'œuvre du maître flamand Jan Pieterszoon Sweelinck.

Toccatas, fantaisies, préludes, caprices, ricercari, fugues peuplent la musique pour clavier de l'époque tandis que les formes dansées s'organisent en suites d'une savante variété stylistique, métrique et dynamique. La liturgie luthérienne permettra le développement d'un genre, le choral pour orgue, qui élargit les fonctions de cet instrument en lui donnant un répertoire considérable, marqué à jamais par l'œuvre de Bach.

Au clavecin, prince incontesté de la musique de chambre, s'attachent des noms prestigieux : à côté de Frescobaldi, il faut citer Michelangelo Rossi, puis Pasquini, Alessandro Scarlatti et son fils Domenico,

Couperin et Rameau, Bach et Händel. Mais le clavecin sert aussi d'accompagnement lorsque dominent les instruments mélodiques, notamment le violon. La littérature pour celui-ci culmine avec les sonates et les concertos, ces deux grandes formes idéales de l'âge baroque qui sont tantôt « d'église », tantôt « de chambre ». Le concerto, pour sa part, suit deux voies distinctes : celle du concerto grosso (où un groupe d'instruments solistes rivalise avec la masse du tutti) et celle du concerto solo, où un instrument peut se détacher et s'affirmer lors de passages d'une virtuosité toujours plus impressionnante.

L'archétype de ces violonistes est Arcangelo Corelli, mais dans son sillage se trouvent les plus hautes expressions de l'art instrumental du 18^e siècle italien : Vivaldi, Albinoni, Geminiani, Locatelli, Tartini, Torelli, Marcello, etc. Des centaines d'œuvres, pour instrument solo ou pour ensemble, témoignent d'une vitalité inégalée qui atteint les pays d'Europe, car leurs créateurs se font les messagers du style italien en terre étrangère.

Parallèlement, on voit poindre des formes nouvelles : les symphonies et les ouvertures se disputent un terrain riche en promesses et le discours musical tend à s'étoffer, exige une participation instrumentale toujours plus articulée et plus solide, transforme la fonction de la basse continue en une partie douée de sa personnalité propre, introduit plus d'un thème dans les tissu musical qu'il organise selon des principes dialectiques. Le baroque somptueux et maniéré fait désormais partie du passé et voici que surgit, tout-puissant, le style galant. ■

ALBERTO BASSO, musicologue italien, a été de 1973 à 1979 président de la Société italienne de musicologie. Il a publié de nombreux ouvrages, dont une histoire de la musique en six volumes et une étude de la vie et de l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, qui a paru en français en deux volumes sous le titre de Jean-Sébastien Bach (éd. Fayard, Paris 1984-1985). Il dirige actuellement la publication de l'édition en huit volumes du Dizionario Universale della Musica e dei Musicisti (« Dictionnaire universel de la musique et des musiciens »).



Photo Christian Sappa © CEDRI, Paris

Un art du pathétique

PAR JULIAN GALLEGO

Façade monumentale baroque dite « de l'Obra-doiro » qui fut ajoutée à la cathédrale romane de Saint-Jacques-de-Compostelle au 18^e siècle. Cet édifice possède aussi des éléments gothiques et plateresques (style renaissant espagnol).

DISONS-LE d'emblée : la religion a joué un rôle essentiel dans l'épanouissement du baroque espagnol. Ce n'est pas ici le lieu de s'interroger sur le sens exact du mot *baroque* et encore moins de considérer si ce qu'on appelle le baroque n'est pas, comme l'a prétendu le critique espagnol Eugenio d'Ors, une constante, un invariant culturel dont on retrouve les manifestations à diverses époques tout au long de l'histoire de l'art, en alternance avec les périodes de classicisme.

Dans son livre, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, paru en 1915 (*Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*) et publié en espagnol en 1924, Heinrich Wölfflin oppose d'une façon générale les formes statiques du classicisme aux formes en mouvement du baroque. Dans un autre livre qui a eu un grand retentissement, *Baroque, art de la Contre-Réforme*, Werner Weisbach considère le baroque comme une réaction exaltée de rejet du paganisme de la Renaissance.

Plus récemment, on a vu se préciser dans les ouvrages spécialisés la théorie d'un style intermédiaire, le maniérisme, qui, sans atteindre les excès décoratifs et rythmiques du baroque, rompt déjà avec l'équilibre de la Renaissance dans sa quête d'une expressivité pathétique dont l'exemple le plus fameux serait le *Jugement dernier* de Michel-Ange à la chapelle Sixtine. Pour certains chercheurs,

c'est là l'expression artistique véritable de la Contre-Réforme ; le critique espagnol José Camón Aznar a même proposé de remplacer le terme « maniériste » par celui de « trentiniste », par allusion au concile de Trente où furent codifiés les principes de la Contre-Réforme.

C'est à ce style en tout cas qu'appartient l'un des plus illustres monuments de l'Espagne, le monastère Saint-Laurent de l'Escorial, édifié aux abords de Madrid par la volonté de Philippe II et dont les architectes furent Juan Bautista de Toledo et Juan de Herrera, qui a donné son nom au style « herrien ». Caractérisé par son austérité, la clarté des lignes et des volumes, et le goût des formes géométriques régulières, le style de l'Escorial allait influencer toute l'évolution de l'architecture espagnole pendant la plus grande part du 17^e siècle, bien après la construction du monastère (de 1563 à 1584). Ce sera longtemps le modèle des architectes espagnols, jusqu'à ce qu'il soit supplanté au 18^e siècle par la profusion ornementale du style « churrigueresque », du nom d'une famille d'architectes, les Churriguera.

Le plan rectiligne du baroque espagnol s'impose à la plupart des bâtiments ecclésiastiques jusque fort avant dans le 18^e siècle, la seule nouveauté résidant dans la décoration. Le plan le plus fréquent est celui de l'église du Gesù, siège romain de la Compagnie de

Jésus fondée par l'Espagnol Ignace de Loyola : sur un plan en croix, la coupole s'élève à la croisée du transept et de la nef principale bordée de chapelles latérales. On trouve aussi des exemples d'églises dont la sécheresse architecturale contraste avec l'opulence d'une décoration visant à l'effet, en bois et en stuc, voire en pierre ou en métal, avec un développement particulièrement riche et abondant de la ferronnerie. La décoration dite « grotesque » se caractérise par les stalactites et les reliefs du plafond des églises, où l'on reconnaît parfois des traces du style « mudéjar » de l'Espagne musulmane (al-Andalus) qui s'est maintenu du 8^e siècle à la fin du 15^e siècle.

La partie basse des murs de l'édifice se couvre de retables, ornements érigés derrière chaque autel (d'où leur nom de « retro-tabulum », derrière l'autel en latin). Leur forme générale est celle d'un arc triomphal richement orné de colonnes et de frontons. Le retable principal, installé derrière le maître-autel, est monumental et s'élève jusqu'à la voûte ; il est en général entièrement doré et polychrome. On doit à José de Churriguera (1668-1725) l'immense retable de Saint-Etienne de Salamanque aux six énormes colonnes torsées dites « salomoniques » (sur le modèle censé provenir du temple de Salomon, conservé à Rome et popularisé par le Bernin qui l'utilisa pour le baldachin de Saint-Pierre de Rome). Ces supports (qui souvent ne supportent rien du tout) apportent leur tension dynamique aux portails, chapelles et reliquaires dont l'Andalousie conserve tant de merveilleux exemples (Lucena, Priego de Córdoba, Grenade). On y sent curieusement l'influence de l'architecture encore balbutiante de l'Amérique latine, car si les modèles de la métropole s'imposent dans les colonies espagnoles, ce n'est pas sans subir l'influence du goût et des techniques artisanales des autochtones (surtout au Mexique et au Pérou), donnant naissance à un baroque colonial dont la luxuriance d'ornements et la vivacité des couleurs influencent à leur tour le baroque métropolitain.

Le grand architecte de la cour est Pedro de Ribera (vers 1683-1742), dont les décors de granit et de pierre à chaux imitent les architectures éphémères de l'époque (arcs de triomphe, reposoirs, catafalques) avec un goût manifeste de la théâtralité (Hospice, pont de Tolède, fontaine de la Renommée). Il emploie comme support des « estípites », pilastres au profil irrégulier introduits dans l'architecture madrilène par José Ximénez Donoso (1628-1690). C'est pourquoi si les Bourbons succèdent à la Maison d'Autriche, la cour espagnole n'en adopte pas pour autant le classicisme baroque de Versailles ; il faudra attendre l'incendie de l'Alcázar de Madrid (monument plus ou moins herrérien) et son remplacement par le palais

Ci-contre, Le Baptême du Christ par El Greco (1541-1614), le grand peintre crétois qui s'installa à Tolède. Sa sensibilité baroque transparaît dans le dynamisme ascensionnel de la composition et l'allongement démesuré des figures propres à ses dernières œuvres.



d'Orient dû aux architectes italiens du baroque international Juvarra et Sachetti, pour voir s'alléger la décoration caractéristique du baroque. Le meilleur exemple de cette transition vers le classicisme est l'œuvre de l'architecte Ventura Rodríguez (1717-1785), auteur du projet d'urbanisme du Paseo del Prado (la promenade du Prado) qui fait de Madrid une des grandes capitales européennes.

En Andalousie, le baroque résiste vigoureusement dans les églises, couvents et palais où la fantaisie s'allie à l'élégance grâce à l'emploi de matériaux polychromes : briques, pierres diverses, azulejos (peintures sur faïence), bois sculptés, fer forgé, jalousies, stucs, etc. Il faut mentionner les clochers élancés et très ornés, comme celui d'Ecija, et les campaniles, aériens et gracieux, comme ceux de Séville et de Cadix. A l'intérieur des églises richement décorées, il n'est pas rare que les retables présentent à une certaine hauteur une fenêtre permettant de contempler le « *camarin* », sorte de chapelle ou de niche dans laquelle l'image sainte, exposée à la vénération des foules, paraît suspendue entre ciel et terre. A l'extérieur, la décoration est généralement limitée aux portails et aux corniches, la surface des murs de brique ou de pierre restant lisse, telle quelle ou blanchie régulièrement au lait de chaux pour offrir un contraste éclatant avec l'azur du ciel.

Par ailleurs, le labyrinthe des ruelles des villes médiévales s'ouvre de plus en plus souvent sur d'admirables cloîtres ou parvis religieux et, dans toute la péninsule, sur de magnifiques grandes places, dont celle de Salamanque, dans le style churrigueresque, est le plus bel exemple. Certaines de ces pla-

Le monastère San Lorenzo del Escorial (l'Escorial), construit près de Madrid de 1563 à 1584 sur l'ordre de Philippe II, fut au 17^e siècle le modèle de l'architecture espagnole. Au siècle suivant, son classicisme austère fut supplanté par le style « churrigueresque », d'un baroque exaspéré. Ci-dessous, le Patio de los Reyes, avec la façade, une tour et la coupole de l'église du monastère.



Photo © Mas, Barcelone



Photo RMN, Paris

La peinture baroque espagnole s'achève avec le Sévillan Juan Valdés Leal (1622-1690) dont l'œuvre se caractérise par sa fougue et son intensité dramatique. Ci-dessus, Les noces de Cana, tableau de Valdés Leal conservé au musée du Louvre (Paris).

ces sont d'ailleurs comme un vivant musée d'architecture où toutes les époques de tous les styles cohabitent par la volonté de l'urbanisme baroque ; on pense à Saint-Jacques-de-Compostelle dont la cathédrale, dotée au 18^e siècle d'une monumentale façade baroque, dite « de l'Obradoiro » (élevée par Fernando de Casas y Novoa), constitue un extraordinaire amalgame des styles roman, gothique, plateresque et classique.

La sculpture s'associe à l'architecture pour faire des églises de véritables théâtres sacrés qui s'ouvrent à l'extérieur en des processions fastueuses. C'est surtout la sculpture sur bois qui prédomine avec des statues polychromes et ornées, qui visent à donner aux fidèles l'illusion de la vie. Au 17^e siècle, l'école de Valladolid, illustrée par Gregorio Fernández, se caractérise par sa sobriété naturaliste et son pathétisme puissant. Le peuple revit la passion et la mort du Christ lors des processions de la semaine sainte. L'école andalouse se montre plus expansive et plus exubérante, avec les polychromies plus vives, associées à de riches étoffes : à Séville, Juan Martínez Montañés (1568-1649) et Juan de Mesa (1583-1627) se distinguent par une recherche des couleurs brillantes et du mouvement expressif, alors qu'à Grenade Alonso Cano (1601-1667), Pedro de Mena (1628-1688) et José de Mora (1642-1724) font assaut de pathétisme. Les thèmes favoris sont toujours l'enfance et la passion du Christ, la maternité et la souffrance de la Vierge Marie.

Au 18^e siècle, cet art devient à la fois plus dynamique et plus élégant, plus pittoresque aussi tant par le traitement du bois (recouvert de feuilles d'or couvertes à leur tour d'ornements peints à l'huile) que par la tendance de plus en plus générale à orner les statues de costumes brodés, d'yeux de cristal, de cils et de cheveux postiches pour accentuer encore l'illusion et le caractère théâtral. A Séville, ce sont Pedro Roldán (1624-1700) et sa fille Luisa, « La Roldana » (1656-1704), qui impriment leur marque au nouveau style

avec des images populaires comme celles de la Macarena. La terre cuite est aussi utilisée pour des sculptures fixes de dimensions plus réduites, selon une technique utilisée avec beaucoup d'élégance par José Risueño (1665-1757) à Grenade. A Murcie, c'est un imagier d'ascendance napolitaine, Francisco Salzillo (1707-1780) qui s'impose dans ses santons comme dans ses figures de procession, aussi expressives que gracieuses.

Mais le baroque est avant tout le siècle d'or de la peinture espagnole. Dès le début du 18^e siècle, l'école andalouse, illustrée par Francisco Pacheco et Francisco Herrera, remplit les églises d'immenses tableaux religieux d'un naturalisme très italien. A Tolède, les émules du Greco (1541-1614) s'essoufflent à suivre l'élan exalté et maniériste du maître crétois, dont les dernières œuvres sont déjà une ouverture sur le baroque avec leur vertigineux dynamisme ascensionnel. Venu d'Estremadure, Francisco de Zurbarán (1598-1664) peint des tableaux d'autel et de monastères, impressionnants par leur sobriété archaïque, la densité des couleurs, la monumentalité de leurs figures et leur recueillement grave.

Les peintres de l'école de Valence sont marqués par l'influence italienne, comme il est normal dans une ville commerçant régulièrement avec Naples. On retiendra les noms de Francisco Ribalta (1551-1628) et surtout José de Ribera (1591-1652) qui, bien qu'il ait surtout travaillé et soit mort à Naples, influença puissamment par son réalisme expressif et sa science de coloriste les peintres de l'Espagne entière, où il expédie régulièrement ses portraits de saints et de martyrs d'une vigueur peu commune. Son

exemple inspirera la génération suivante où s'impose sans partage un élève de Pacheco, Diégo Velázquez (1599-1660). Peintre de la cour du roi Philippe IV et portraitiste, Velázquez est aussi l'auteur de compositions (*Les Ménines*, *les Fileuses*) aussi révolutionnaires qu'inégalées par le brio technique et le rendu de l'atmosphère et de la lumière. Sans égaler le maître, ses disciples Mazo, Carreño, Rizi, Claudio Coello, sont de dignes représentants de l'école de Madrid qu'il a fondée. Mais celui qui se rapproche le plus de Velázquez est son ami le sculpteur Alonso Cano, qui fut aussi un excellent peintre et architecte. L'un comme l'autre rejettent la torsion et la tension du baroque, au profit d'une atmosphère plus sereine, mais où, derrière la perfection classique, se perçoit comme un frémissement dans les jeux de lumière et la hardiesse de la touche.

Le grand siècle baroque de la peinture espagnole jette ses derniers feux en Andalousie avec les œuvres de deux artistes de génie : Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) à Séville, et Juan de Valdés Leal (1622-1690) à Cordoue. Ces deux contemporains sont à l'opposé l'un de l'autre. Chez Murillo tout est grâce naturelle et populaire, volonté de rendre familier le sacré et sa technique est d'une rare perfection dans son apparente simplicité. Valdés Leal n'est que crispation, gestulation, tension exacerbée, ce qui nous vaut pourtant quelques œuvres géniales comme *Le char d'Elie* de l'église Carmen Calzado de Cordoue, où vibre déjà le romantisme d'un Delacroix. ■

JULIAN GALLEGO, historien et critique d'art espagnol, est professeur à l'Université Complutense de Madrid. Il est membre élu de l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando, à Madrid, correspondant de la Hispanic Society of America (New York) et membre de l'Association internationale des critiques d'art. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, notamment *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (« Visions et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'or »), Zurbarán et Diego Velázquez.



Photo © Mas, Barcelona

Ultime manifestation du baroque espagnol, le style churrigueresque se caractérise par sa prédilection pour les formes en spirale et par une surcharge ornementale qui atteindra son point culminant en Amérique latine. Ci-dessus, l'immense retable de José de Churriguera qui orne l'église de San Esteban à Salamanque.



Un grand nombre d'églises espagnoles abritent des sculptures baroques polychromes illustrant des scènes de la Passion du Christ. Pendant la semaine sainte, on les porte en procession à travers les rues. Ci-contre, un groupe de statues figurant une scène de la Passion à Zamora, ville située au nord-ouest de Madrid.

Photo S. Marmourner © CEDRI, Paris

Brève philosophie d'un baroque mondial

PAR EDOUARD GLISSANT

5

L'E style baroque apparaît en Occident au moment même où une certaine idée de la Nature se renforce : celle-ci est conçue comme à la fois homogène, harmonieuse et connaissable. Le rationalisme affine cette conception qui correspond à son ambition grandissante de maîtriser le réel. Aussi bien la Nature apparaîtra-t-elle comme susceptible d'être reproduite par artifice : l'imitation du réel va de pair avec sa connaissance.

Cet idéal d'imitation suppose qu'il y a, sous l'apparence des choses et donnée en elle, une « profondeur », une vérité indubitable, dont les représentations artistiques se rapprochent, au fur et à mesure qu'elles systématisent leur imitation du réel et en découvrent les règles. Ainsi pourrait-on concevoir la révolution de la perspective, intervenue au Quattrocento italien, comme une recherche de cette profondeur.

C'est contre une telle tendance que se dessine ce qu'on pourrait appeler le « détournement » baroque. L'art baroque est une réaction contre la prétention rationaliste à pénétrer d'un mouvement uniforme et décisif les arcanes du connu. Le frissonnement baroque tend par là à signifier que la connaissance est éternellement à venir, et que c'est ce qui en fait la valeur. Aussi bien les techniques du baroque vont-elles favoriser l'« extension » au détriment de la « profondeur ».

Ce détournement, historiquement situé, suppose donc un héroïsme nouveau de la connaissance, un renoncement déterminé à l'ambition de résumer la matière du monde en des séries d'harmonies représentatives (ou imitatives). L'art ou le style baroques feront au contraire appel au contraste, au contournement, à la prolifération, à tout ce qui bafoue l'unicité prétendue du connu et du connaissant, à tout ce qui exalte la quantité répétée à l'infini, la totalité éternellement recommencée.

Le baroque « historique » est ainsi une réaction contre un ordre naturel, naturellement donné comme évidence. Quand la conception de la Nature va évoluer, en même temps que le monde s'ouvrira pour l'homme occidental et que la science remettra en question le bel ordonnancement, la pulsion baroque va elle aussi se généraliser, cesser d'être une pure réaction. Le baroque, art de l'extension, va concrètement s'étendre.

La première manifestation en est à coup sûr l'art latino-américain, si proche du baroque ibérique ou flamand, mais si étroitement mêlé d'éléments autochtones, audacieusement introduits dans le concert baroque. Ces éléments n'y interviennent plus comme des déformations révolutionnaires du réel, mais comme des informations d'une nature nouvelle. L'art baroque cesse d'être *a contrario*, il consacre une donnée

inédite (bientôt une conception) de la Nature, et s'y accorde.

L'élément déterminant de cette évolution est le métissage. La volonté baroque s'inscrit dans le vertige du métissage : des cultures, des styles, des langages. Avec la généralisation de ce métissage, le baroque achève de se « naturaliser ». Ce qu'il dit dans le monde, c'est le contact proliférant entre des « natures » diversifiées. Il « comprend » ce mouvement du monde, et ne se contente plus d'être réaction contre une philosophie ou une esthétique. Il est la résultante de toutes les esthétiques, de toutes les philosophies. En somme, le baroque n'est plus un art ni un style, il est un être-dans-le-monde.

La conception que la science moderne se fait du réel rencontre et confirme cette extension du baroque. Certes, la science affirme que le réel n'est pas définissable par son apparence, qu'il faut le pénétrer dans ses « profondeurs », mais elle convient aussi que la connaissance en est toujours différée, qu'il n'y a pas lieu de prétendre à en surprendre l'essentiel d'un *seul tenant*. La science est entrée dans l'ère des incertitudes fondatrices, sans abandonner pour autant un rationalisme qui, désormais, renonce à des dogmes ou des axiomes définitifs, mécaniques et paralysants. C'est dire que les conceptions de la Nature se font problématiques, s'« étendent », se relativisent. Ce qui est le mouvement même de la propension baroque.

De même, la connaissance moderne ne conçoit plus la nature humaine à partir d'un modèle transparent, universellement réalisable. L'être-dans-le-monde suppose la totalité quantifiante de toutes les sortes d'être-en-société. Il n'y a pas un « modèle » reconnu imparable. Toutes les cultures humaines ont connu un classicisme, une époque de certitude dogmatique, qu'elles devront toutes dépasser ensemble. En ce sens, « les profondeurs », mises en évidence par la science, la psychologie, la sociologie, contreviennent victorieusement à « la profondeur », métaphysiquement soulignée par le seul classicisme occidental. Ce qui est le fondement même de la mondialisation du baroque.

On pourrait ainsi conclure qu'il y a une « naturalisation » du baroque, non plus seulement comme art et comme style, mais comme manière de vivre la diversité-unité du monde ; que cette naturalisation sort le baroque du domaine flamboyant de la seule « contre-réforme », de la seule révolte contre les figements d'une tradition, pour le généraliser en mode diversifié de la Relation ; qu'en ce sens, le baroque « historique » a préfiguré de manière étonnamment prophétique les bouleversements de notre monde actuel.



Dessin © David, La Havane, 1967

Il reste à vérifier ce mouvement par un dernier trait de l'art contemporain, défini par Walter Benjamin comme « art mécaniquement reproductible ». Les copies conformes, rendues possibles par la technique, changent le devenir des arts. Ce n'est plus seulement la conception de la nature qui se relativise, c'est l'unicité métaphysique du chef-d'œuvre qui est là désenclavée. Dans la diversité actuelle, non seulement l'œuvre réconcilie profondeur et extension, mais elle est elle-même l'objet d'une extension fondamentale qui, par la reproduction de plus en plus parfaite, en élargit à l'infini la signification. ■

EDOUARD GLISSANT, écrivain martiniquais, est l'auteur de nombreux recueils de poèmes, romans et essais, comme *Le sel noir*, *La Lézarde* (prix Renaudot 1958), *La case du commandeur*, *L'intention poétique* et *Le discours antillais*. Son dernier roman, *Mahagony*, vient de paraître (éd. du Seuil, Paris).

La notion de baroque s'applique d'abord à une période définie de l'histoire culturelle de l'Occident chrétien : les 17^e et 18^e siècles. Mais, comme certains auteurs inclinent à le penser, ne débordait-elle pas largement ce cadre ? Le baroque ne serait-il pas comme un puissant souffle de vie qui, d'une époque à l'autre, emporte les formes artistiques dans un tourbillon d'expressivité ? Il correspondrait dès lors, comme le suggérerait la critique d'art espagnol Eugenio d'Ors, à un aspect essentiel de l'intelligence et de la sensibilité, à une constante stylistique qui réapparaît périodiquement dans l'histoire. Ainsi s'expliquerait la parenté qu'on observe entre le baroque occidental et diverses formes d'expression artistique qui sont nées, à des époques différentes, dans des pays éloignés les uns des autres. 1. La Porte de la victoire à Angkor-Thom (Kampuchea démocratique), œuvre du 13^e siècle. 2. L'église votive de la Sagrada Família (la Sainte-Famille), élevée par Antonio Gaudí à Barcelone, fut commencée en 1883 et n'a pas été achevée. 3. Tombeau de Ferdinand Cheval (dit le facteur Cheval) édifié par lui-même. Cet artiste français autodidacte est surtout connu pour avoir réalisé de ses mains, à Hauterives (Drôme), de 1879 à 1912, le Palais idéal, dont il avait eu la vision en rêve. 4. Image du carnaval de Trinité-et-Tobago (Antilles), fête populaire haute en couleurs. 5. Le poète et romancier cubain José Lezama Lima (1910-1976), qui, comme d'autres écrivains latino-américains, se considérait comme un auteur baroque et se réclamait, en particulier, du poète Góngora.

4

Photo Andy Levin © Rapho, Paris



Le baroque perpétuel

3



Photo Wilhelm Bragis © Rapho, Paris

1



Photo Unesco/C. Baughey

2



Photo © Mas, Barcelone



La sculpture, théâtre du sublime

PAR FRANÇOIS SOUCHAL

Le génie du Bernin, l'artiste suprême du catholicisme baroque, éclate surtout dans son œuvre sculptée. Ci-dessus, L'extase de sainte Thérèse (1645-1652). Le marbre ornant la chapelle Cornaro de l'église Santa Maria della Vittoria à Rome apparaît comme une mise en scène dramatique du ravissement de Thérèse d'Avila, la mystique espagnole du 16^e siècle. Avide de rendre le mouvement en sculpture, le Bernin l'exprime souvent par un élan ascensionnel qui traduit sa ferveur religieuse jusque dans un groupe mythologique comme l'Apollon et Daphné (1622-1625) du musée de la villa Borghèse à Rome, ci-dessus à droite.

LA sculpture, qui projette et découpe la matière dans l'espace, est un art de défi et de symbole. Elle vit d'abord d'une tension constante avec l'architecture qui lui sert de cadre et de support ; elle doit affirmer son identité par rapport à son environnement et cette nécessité lui confère une partie de son dynamisme et de sa dignité. Acte essentiel et primordial de la création artistique, la sculpture se charge en plus d'un message : l'image de la divinité, du souverain ou simplement de l'homme n'est jamais tout à fait gratuite.

Mais le drame du sculpteur, son combat sans trêve contre la nature, aboutit à la fin du 16^e siècle à une impasse. Michel-Ange en proie à ses tourments ne termine plus ses statues. L'œuvre maniériste tourne sur elle-même en une ligne serpentine et le serpent se mord la queue. L'œuvre s'enferme dans sa méditation. Il fallait sortir, sous peine d'asphyxie, de ce dialogue exclusif. L'art occi-

dental, une fois encore, va relever ce défi et retrouver une force neuve en se faisant l'expression la plus adéquate d'une civilisation née des grands conflits du 16^e siècle, une civilisation qui n'est certes pas de tout repos et ne trouve qu'un équilibre précaire, mais qui dure tout de même deux siècles.

Il serait absurde et illusoire d'établir une hiérarchie dans les modes d'expression artistique de cette civilisation baroque ; mais force est de constater que le grand maître du baroque est un sculpteur, et quel sculpteur ! Jamais peut-être artiste n'aura insufflé à une œuvre une vie aussi frémissante, une telle puissance d'illusion. La personnalité de Gian Lorenzo Bernini, dit le Bernin, l'auteur de *L'extase de sainte Thérèse*, est si écrasante, si fascinante qu'on serait tenté de résumer en lui cette grande magie baroque qui va enchanter l'Europe entière pendant des générations. Or, il ne faut pas perdre de vue, d'une part, les contradictions du Bernin lui-

même, homme de passion et de véhémence, mais qui reste hanté par le grand rêve de l'harmonie classique et de la référence à l'Antiquité, et, de l'autre, les forces adverses animées par des personnalités concurrentes, comme celles de l'Italien Alessandro Algardi et du Flamand François Duquesnoy, et que notre esprit simplificateur assimile à un courant anti-baroque, donc classique. Mais, comme cela arrive souvent, la simplification engendre, sinon l'erreur, du moins quelque déviation restrictive.

Certes, il n'est pas faux de dire qu'une des richesses de la sculpture de cette époque réside dans la dialectique baroque-classicisme ; certes, le baroque lui-même est un art complexe tirant de ses « complexes » mêmes une indéniable richesse. Et peut-être, comme c'est souvent le cas, cet art baroque portait-il en lui, avec la conscience de ses propres limites, les raisons profondes de sa dégénérescence et de sa mort. D'abord parce que c'est un art de l'instantané, du mouvement saisi, arrêté à sa pointe suprême, à son acmé, et de plus un art du spectacle, un art qui se contemple lui-même, d'où sa charge presque insoutenable parfois d'émotion, d'émotion non pas douce mais pathétique.

Contemplons la fameuse sainte Thérèse qui faisait ricaner le magistrat et écrivain Charles de Brosses, type accompli du libertain français toujours à l'affût d'une dérision. Le sculpteur suspend la flèche d'or au quart de seconde même où elle va pénétrer dans le cœur de la sainte et saisit, dans le même quart de seconde, l'expression d'extase qui illumine ses traits. Et pendant que se joue cet acte suprême de spiritualité chrétienne, dans leurs niches qui évoquent étrangement des loges d'opéra, les membres de la famille Cornaro, propriétaire de la chapelle (dans l'église Santa Maria della Vittoria à Rome), papotent entre eux, souverainement indifférents, semble-t-il, à la vision béatifique qui se déroule cependant sous leurs yeux.

Contraste, ambiguïté, illusion, illusionnisme même, nous sommes bien devant un chef-d'œuvre de la sculpture baroque, qui exprime à la fois la fièvre d'une foi intense et la mondanité d'une société qui vivait comme sur une scène de théâtre et considérait que celui-ci était plus vrai que la vie. Art, donc, de la mise en scène, où la lumière tombant mystérieusement d'une source cachée, tamisée par les filtres colorés, donne un prodigieux éclat au groupe, non moins prodigieux, qui envahit l'espace avec une telle autorité et une telle puissance, non pas de conviction mais de fascination, que la question de son assujettissement au cadre architectural ne se pose même plus.

N'oublions pas que Bernin était aussi un extraordinaire ordonnateur de pompes funèbres et de fêtes à grand spectacle. Cette sculpture est conçue pour faire entrer le spectateur en transe et le mettre dans un état second. Et même lorsque le sujet est profane et a été emprunté, selon les convenances de l'époque, au répertoire mythologique, ce qui est le cas de l'*Apollon et Daphné* de la villa Borghèse à Rome, voir le corps d'une ravissante jeune femme se transformer en végétal

doit faire frémir et emplir de stupeur. C'est pourquoi le sculpteur baroque trouve avec bonheur son inspiration aussi bien dans le miracle chrétien que dans la métamorphose ovidienne, deux versions d'un même besoin de merveilleux.

Le goût du surnaturel se déploie avec une force singulièrement explosive dans le monde germanique, auquel ces violences faites à la nature et au réel sont familières ; le Bernin y trouve ses plus fidèles disciples. A Rohr, les frères Asam, l'un (Cosmas Damian) peintre, l'autre (Egid Quirin) sculpteur, sont assez audacieux pour « mettre en scène » — nous ne quittons pas le langage du théâtre — un des mystères de la religion chrétienne, l'Assomption de la Vierge Marie : la mère du Christ est suspendue dans les airs, au mépris des lois de la pesanteur, cependant que tout autour du tombeau béant, les Apôtres par leurs gestes et leurs expressions réagissent de différente façon devant ce nouveau défi à la raison. Certes, ce sont des acteurs, mais des acteurs de tragédie qui jouent avec une fougueuse conviction. Et l'on saisit bien, comme devant les œuvres du Bernin, combien ces grandes sculptures baroques — ici c'est du stuc et du stuc polychrome — révèlent la

sincérité, l'authenticité et l'intensité d'une foi, d'une piété qui procède, non plus d'un repli sur soi, mais d'une ouverture chaleureuse, d'un désir éperdu de communication, d'un élan de charité, de confiance en l'infinie bonté de Dieu, d'une effusion — et voici de nouveau le vocabulaire du mysticisme.

La sculpture baroque ne se résume pas à ces grands actes superbement joués du théâtre sacré. Elle est née de la ferveur religieuse, elle est le dernier art sacré digne de ce nom de l'Occident chrétien. Mais la société baroque est aussi associée à un système de gouvernement : celui de la monarchie, plus ou moins absolue, selon les traditions et l'histoire de chaque royaume. Et la sculpture baroque, si elle sert l'Eglise, sert aussi cette société monarchique et aristocratique, fournit le décor nécessaire au cérémonial de la liturgie royale et princière : il convient qu'aux façades des palais, sur les murs des salons,

Le Gange, détail de la fontaine des Quatre-Fleuves (1647-1670) du Bernin, qui orne le centre de la piazza Navona à Rome. Le Bernin, Borromini — l'architecte de cette place — et Guarini forment le grand trio des architectes baroques italiens.





Le baroque de Versailles

On considère souvent le 17^e siècle français comme l'époque du classicisme. Les peintres français de ce temps, y compris le plus grand, Nicolas Poussin, semblent pour la plupart étrangers à la véhémence baroque. Même le château de Versailles, chef-d'œuvre du règne de Louis XIV dû à Jules Hardouin-Mansart, Louis Le Vau et André Le Nôtre, apparaît d'abord comme un ensemble de style classique par son plan, avec ses bâtiments et ses jardins obéissant à un goût de l'équilibre géométrique fort éloigné de la sinuosité baroque. Toutefois, les nombreux ornements qu'ajouta Le Brun, à qui Louis XIV confia en 1674 la décoration du château, l'enrichirent de toute une scénographie baroque. Cidessus, Le char du Soleil de Jean-Baptiste Tuby. Cette sculpture en bronze doré qui orne le bassin d'Apollon, dans les jardins du château de Versailles, fut exécutée d'après un projet dessiné par Le Brun.

dans les allées des jardins, au milieu des bassins et des fontaines, cette sculpture proclame bien haut les vertus d'un système politique, qui ne sera ébranlé que tardivement par la critique à laquelle le soumettront les « philosophes » des Lumières.

La sculpture baroque s'accommode également bien des deux codes d'expression alors en usage : l'iconographie chrétienne issue de la Bible et la mythologie, traduite par des écrivains comme l'Italien Cesare Ripa en un ensemble assez cohérent de symboles. C'est le règne de l'allégorie, souveraine et omniprésente dans la sculpture baroque, sinon — et encore — dans l'art du portrait. Les héros mythologiques deviennent ainsi à leur tour des acteurs tenant leur rôle dans une démonstration. Et il arrive que l'allégorie elle-même reçoive forme et mouvement sans le secours de la mythologie.

Les Français ont tendance à récuser le terme de baroque à propos de la grande sculpture du parc de Versailles, et pourtant, n'est-elle pas foncièrement baroque cette création d'un monde de marbre et de plomb, illustration d'une véritable cosmogonie poli-

tique ? Certes, les personnages de ce théâtre-là sont un peu moins exubérants que leurs homologues italiens ou germaniques. En France, sur la scène on calme le jeu. Et les préoccupations intellectuelles sont évidentes dans cette extraordinaire grande commande de 1674 — issue de l'imagination de Charles Le Brun, peintre et ornemaniste, ainsi que du talent du sculpteur François Girardon, de ses disciples et concurrents — où est mis en œuvre un étonnant système tétralogique : les quatre saisons, les quatre tempéraments, les quatre parties du jour, les quatre formes de la poésie...

Tentative éminemment baroque de résumer le monde des connaissances et la connaissance du monde, selon un mode laïc, mais avec une ambition qui n'est pas moindre que dans les grandes machines religieuses. Et l'on retrouve l'ambiguïté de la sculpture baroque, prophète de l'irrationnel et du pathétique, mais en même temps support de compréhension et d'unification rhétorique, et cela en dépit de ses excès et de ses délires, et grâce à son génie du dépassement et à sa quête de l'éternel. La sculpture baroque est la tentative la plus acharnée d'exprimer la passion qui agite l'homme, mais surtout l'élève jusqu'au sublime. ■

FRANÇOIS SOUCHAL, historien d'art français, a été conservateur aux Archives nationales, puis conservateur des Musées nationaux. Depuis 1969, il est professeur d'histoire de l'art à l'Université de Lille. Il est aussi membre de la Commission supérieure des Monuments historiques. Citons, parmi ses principaux ouvrages : La sculpture monumentale dans les églises de France (1966), Le Haut Moyen Age (1970), French Sculptors of the Seventeenth and Eighteenth Centuries (trois volumes en anglais, 1977-1987) ainsi que de nombreux articles sur la sculpture et l'architecture baroques.

PAGES EN COULEUR

Page de droite

En haut à gauche : tête d'un larron, détail d'une statue en bois polychrome (1796-1799) exécutée par Antonio Francisco Lisboa, dit O Aleijadinho (le petit estropié), pour le Chemin de croix de l'église du Bom Jesus de Matozinhos à Congonhas do Campo, au Brésil. (Voir l'article de la page 39).

Photo © SCALA, Florence

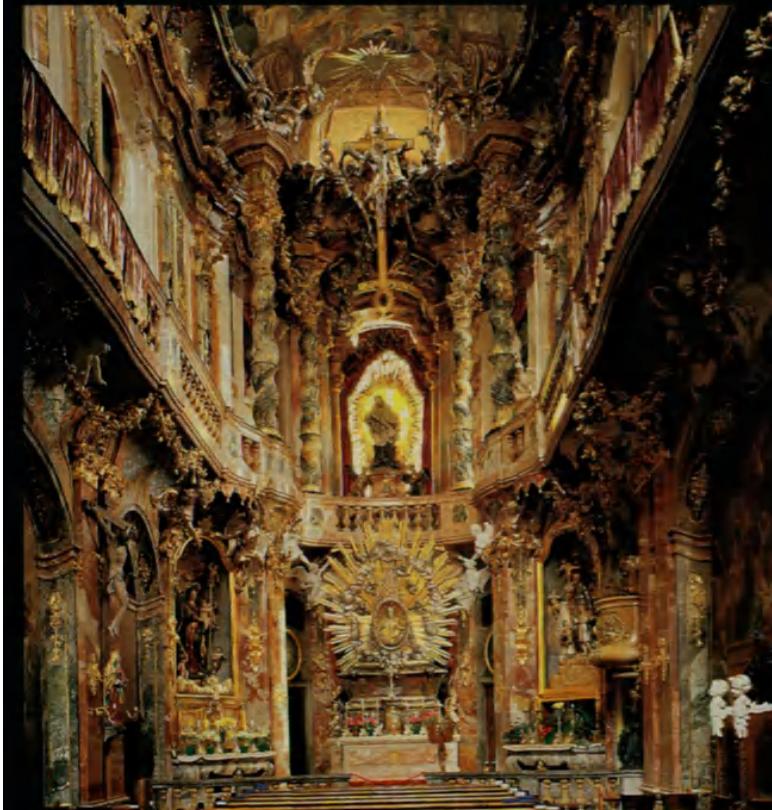
En haut à droite : La présentation au temple (1641) par le peintre français Simon Vouet (1590-1649), qui fut l'un des premiers introduceurs du baroque pictural italien en France, un peu avant Charles Le Brun, le décorateur du château de Versailles.

Photo © D. Genet, éd. Mazerod, Paris. Musée du Louvre

En bas : plafond de la grande galerie du palais Farnèse à Rome, aux fresques peintes de 1597 à 1604 par Annibal Carrache (1560-1609) sur des sujets mythologiques illustrant la puissance de l'amour. Cette œuvre maîtresse de la peinture italienne du 17^e siècle influença toute l'évolution de la peinture et de la décoration baroques. (Voir l'article de la page 30).

Photo © SCALA, Florence









Pages centrales

En haut à gauche : « El Transparente » (Le transparent) du déambulatoire de la cathédrale de Tolède (Espagne), œuvre exécutée de 1721 à 1732 par Narciso Tomé. Comme la façade dite de l'« Obradoiro » de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle, ce monument d'un baroque très mouvementé et ornementé a été plaqué sur une église d'un autre style (gothique). (Voir l'article de la page 14).

Photo © Mas, Barcelone

En bas à gauche : maître-autel et partie haute de l'église Saint-Jean-Népomucène (1733-1746) à Munich (RFA) due aux frères Cosmas Damian (1686-1739) et Egid Quirin (1692-1750) Asam. (Voir l'article de la page 42).

Photo © A. Homak, Londres

Au centre : L'entrée de saint Ignace au Paradis (1685), fresque peinte par le jésuite Andrea Pozzo (1642-1709) au plafond de l'église Saint-Ignace à Rome. Dans ce trompe-l'œil d'une extraordinaire virtuosité, Pozzo élève au-dessus des structures véritables de l'église une feinte architecture qui s'ouvre sur les cieux où est accueilli le saint fondateur de l'ordre des jésuites. (Voir l'article de la page 30).

Photo © SCALA, Florence

En haut à droite : L'exposition du corps de saint Bonaventure (1629) de Francisco de Zurbarán (1598-1664). Les figures de ce peintre espagnol, qui travailla beaucoup pour les couvents, se caractérisent par leur sobriété monumentale et la profondeur du sentiment mystique. (Voir l'article de la page 14).

Photo © RMN, Paris. Musée du Louvre

En bas à droite : L'Assomption (1718-1722), groupe sculpté d'Egid Quirin Asam pour le chœur de l'église du monastère de Robr (RFA), remarquable par le mouvement théâtral de la composition et l'attitude de chaque figure. Avec les frères Asam, la sculpture et la décoration baroques atteignirent leur point culminant en Europe centrale. (Voir l'article de la page 20).

Photo © Toni Schneiders, Lindau, RFA

Page de gauche

En haut : intérieur de l'église des Tertiaires de saint François à Salvador (Brésil). Avec ses sculptures et ses moulures dorées, cette église du début du 18^e siècle est caractéristique de l'architecture portugaise et brésilienne. (Voir l'article de la page 39).

Photo Moissnard © Explorer, Paris

En bas à gauche : L'ange à l'arquebuse (Pérou). Cette figure typiquement andine apparaît ici dans un tableau anonyme de l'école de Cuzco du 18^e siècle. (Voir l'article de la page 36).

Photo © Rojas Mix, Paris. Coll. Manuel Mujica Crallo

En bas à droite : azulejo (peinture sur faïence) de l'escalier de l'église du pèlerinage de Nossa Senhora dos Remédios (entre 1750 et 1760) à Lamego (Portugal). L'azulejo est un élément décoratif essentiel de l'architecture portugaise; il tient aussi une place importante dans les architectures espagnole et brésilienne.

Photo S. Marmounier © CEDRI, Paris



Photo Marmounier © CEDRI, Paris

APRES plusieurs tentatives, plus ou moins réussies, le baroque portugais connut sa pleine expression lorsque le jeune roi João V, fort des richesses récemment découvertes au Brésil, osa développer et affirmer symboliquement son pouvoir en lançant le projet ambitieux du couvent-palais-église de Mafra dont les chantiers, à partir de 1717, polariseront toutes les énergies du royaume. Un orfèvre-architecte souabe, J.F. Ludwig (connu au Portugal sous le nom de Ludovice), passé par l'Italie, s'inspira du modèle de la basilique Saint-Pierre de Rome et de l'architecture romaine de Carlo Fontana pour tracer les plans, successivement agrandis, de ce monument qu'on disait « plus grand que le royaume » et qui constitue, sans doute, un des plus importants ensembles du cycle germano-italien des couvents-palais baroques.

Deux ans après le commencement des tra-

Ce manoir de la famille Mateus situé à Vila Real (Portugal) témoigne de l'élégance et de la finesse atteinte par l'architecture civile portugaise du 18^e siècle.

vaux, João V fit venir à Lisbonne l'architecte italien Filippo Juvarra et lui demanda des plans monumentaux pour un palais royal et une église patriarcale. Cependant, contrarié dans ses désirs par la longue durée d'un tel chantier, le roi préféra s'appliquer à agrandir et à embellir le palais que Philippe II d'Espagne, roi de Portugal, avait fait bâtir, après 1580, au bord du Tage.

Pour orner la capitale, le Hongrois Carlos Mardel proposa des projets d'élégantes fontaines monumentales tandis qu'un architecte national, déjà formé à Mafra, Mateus Vicente, commençait, en 1747, à bâtir à Queluz, non loin de Lisbonne, un château



Photos Marmoulier © CEDRI, Paris

de plaisance destiné au frère cadet du roi : sa façade déjà touchée par la grâce rocaille offre le second exemple majeur du baroque du sud du pays.

Peu de temps avant sa mort, João V fit encore venir de Rome, pour orner l'église Saint-Roch, une superbe chapelle (Saint-Jean-Baptiste) entièrement composée par Luigi Vanvitelli dans un style annonçant le retour aux normes classiques. Un véritable musée d'orfèvrerie religieuse provenant des ateliers romains compléta cette œuvre. Le souverain, en effet, partageait ses goûts et ses commandes entre Rome et Paris, la « ville éternelle » satisfaisant le domaine du sacré et la capitale de Louis XV celle du profane. Deux Français, l'illustre orfèvre Thomas Germain et le grand collectionneur et érudit Pierre Jean Mariette, étaient les fournisseurs attirés de la couronne portugaise. Le second fournit au roi-mécène une immense collection d'estampes malheureusement perdue dans le tremblement de terre qui anéantit, en 1755, la capitale « joanine » avec toutes ses richesses. Grâce à la politique « éclairée » d'un ministre, le marquis de Pombal, la ville renaîtra rapidement ; l'ensemble urbain créé à son initiative dénote une pensée rationnelle et bourgeoise qui s'oppose au baroque de la génération antérieure.

Toutefois, dans le nord du pays, où la vieille noblesse terrienne s'était enracinée, loin de la cour, un courant baroque différent se développa, servi par un matériau au grand pouvoir plastique, le granit. Le Toscan Niccolò Nasoni, avec son disciple Figueiredo de Seixas, fut l'architecte le plus important de Porto où il s'installa en 1725. L'église des Clérigos (1731-1749) dont la tour élancée deviendra l'emblème de la ville, les hôtels

particuliers de Freixo et de São-João Novo sont autant d'œuvres qui définissent ce baroque tardif régional qui, par ses éléments de style « rocaille », n'est pas sans rappeler celui de l'Europe centrale.

Non loin de Porto, à Braga, on trouve trois édifices importants dus à l'architecte A. Soares : l'église de Falperra, l'Hôtel de Ville et l'hôtel du Raio qui présente la façade la plus ouvragée de toute l'architecture civile portugaise de cette période. Le baroque tardif à tendance sculpturale trouva d'ailleurs son terrain d'élection dans les châteaux et les manoirs (« solares ») de la région. Les demeures des Lobo-Machado (à Guimarães), des Malheiro (à Viana do Castelo) ou des Mateus (à Vila Real) constituent un ensemble d'une typologie diversifiée où l'art architectural portugais des années 1730-1770 trouve son expression la plus originale.

Dans toute la sphère d'influence du royaume, aux îles atlantiques des Açores et de Madère, comme en Inde ou à Macao, et, surtout, au Brésil, l'architecture baroque portugaise fixa ses racines ou laissa sa trace.

Si la peinture et la sculpture portugaises de cette période présentent un intérêt limité, malgré l'importation de tableaux et de statues des meilleurs maîtres romains destinés à décorer le palais-couvent de Mafra, deux créations décoratives impriment au baroque national un caractère original : l'*azulejo*, peinture sur carreaux de faïence, et la *talha dourada*, sculpture sur bois doré.

La *talha* des autels débordant sur les murs créait alors le décor idéal de l'église « toute en or », proposition formelle et sémantique fondamentale du baroque portugais. Elle s'accordait aux *azulejos* monochromes qui

Le baroque portugais connut son épanouissement au 18^e siècle, sous le règne de Jean V. Son monument caractéristique est le palais-monastère de Mafra (ci-contre, le péristyle) que le roi fit édifier pour rivaliser avec l'Escorial du souverain espagnol Philippe II. Le modèle de l'église portugaise (ci-dessus, façade de la Santa Casa da Misericórdia à Viseu) a souvent été fidèlement repris au Brésil, qui fut une colonie portugaise jusqu'au début du 19^e siècle.

tapissaient des murs de cloîtres, d'escaliers et de salons, voire des voûtes d'église, remplaçant tableaux et tapisseries. Les compositions de ces faïences, scènes religieuses ou de genre, s'inspiraient d'estampes importées et s'ornaient de cadres en trompe-l'œil simulant de riches moulures architecturales.

Le baroque portugais, érigé à la gloire de João V devenait ainsi ce qu'il se proposait d'être : une fête à la fois sacrée et sensuelle, qui s'étend de la réalité colossale de la pierre taillée, à Mafra, à la fiction éphémère des espaces modulés par les éclats dorés du bois sculpté ainsi qu'aux mille reflets des faïences peintes. ■

JOSE-AUGUSTO FRANÇA, historien et critique d'art portugais, est professeur à la Universidad Nueva de Lisbonne et professeur associé à l'Université de Paris III. Il est président de l'Association internationale des critiques d'art et membre du Comité international d'histoire de l'art. Entre autres ouvrages, il a publié, en français, *Une ville des Lumières : la Lisbonne de Pombal (Paris 1965)*.



Les maîtres de l'illusion

PAR ARNAULD BREJON DE LAVERGNEE

ART de la Contre-Réforme, style jésuite, nombreux sont les qualificatifs qui caractérisent le baroque. Après une période d'austérité coïncidant avec la fin du maniérisme, les esprits changent, l'Eglise assouplit son attitude face aux artistes et on assiste à une explosion générale : peinture, sculpture, architecture se complètent pour donner naissance à un nouvel aménagement de l'espace. Un style spectaculaire naît alors à Rome, diffusé par les Jésuites et soutenu par l'Eglise qui prône

La crucifixion de saint Pierre (1600-1610), huile sur toile du Caravage (église Santa Maria del Popolo, Rome). Par l'ardeur du mouvement, les contrastes violents de la lumière et de l'ombre, et l'insertion de la réalité familière dans les scènes sacrées, l'œuvre de ce peintre, qui eut une brève carrière, a ouvert la voie à la peinture baroque.

l'enseignement du dogme par l'image. Les plafonds peints des églises romaines sont des chefs-d'œuvre de cet art illusionniste où triomphent le merveilleux et l'ivresse décorative.

Le 17^e siècle est l'époque d'une nouvelle peinture. Un critique italien, Luigi Salerno, a traduit ainsi cette idée-force : « La forme n'est plus un dessin abstrait, une couleur abstraite ; l'artiste veut suggérer quelque chose qui aille au-delà des lignes, des couleurs, de la perspective et qui frappe les sens ou l'imagination du spectateur. » Pour stimuler l'imagination, l'artiste eut recours à deux procédés : la suppression de la barrière entre l'œuvre d'art et le spectateur, l'aspect non fini donné à la peinture.

Rapprocher les personnages peints de l'espace du spectateur par l'illusion de la continuation de l'espace réel, tel apparaît le message du peintre bolonais Annibal Carrache

(Annibale Carracci) ; sacraliser le quotidien, telle apparaît la révolution du Caravage (Michelangelo Merisi ou Amerighi, dit-il Caravaggio). Quelques années plus tard, c'est au tour du Bernin (Gian Lorenzo Bernini) de parachever cette conquête ; avec lui se trouve définitivement violée la frontière qui sépare l'art de la vie.

Mais quelles ont été les étapes de cette révolution artistique qui marque le développement du style baroque ? Tout s'est joué à Rome, en l'espace de trois générations.

Annibal Carrache et la naissance du nouveau style. En 1595, Annibal Carrache (1560-1609) arriva à Rome, appelé par le cardinal Odoardo Farnèse ; outre de nombreux tableaux de chevalet, il peignit un des grands chefs-d'œuvre de la peinture italienne du 17^e siècle, la voûte de la galerie du palais Farnèse sur le thème du triomphe de l'amour.

Dans le cadre d'une architecture feinte, d'une grande complexité (imitation, à la voûte, du cadre en bois qui entoure d'habitude le tableau, imitation de statues de bronze ou de marbre sur lesquelles joue une lumière dorée et mouvante), Carrache déploie des scènes mythologiques pleines d'invention et de dynamisme. Ce système décoratif était d'une telle richesse qu'il a influencé pour plusieurs générations les décorateurs de plafonds et marqué les artistes tant classiques que baroques.

Pour comprendre en quoi consiste le style baroque, il faut toujours avoir recours à Heinrich Wölfflin, l'historien d'art suisse, qui l'oppose au style classique sur les cinq points suivants :

- le style classique est linéaire : il s'attache aux limites de l'objet en le définissant et en l'isolant. Le style baroque est pictural, les sujets se rattachent tout naturellement à l'environnement ;
- le style classique est construit par plans, le baroque est construit en profondeur ;
- le classicisme est de forme fermée, le baroque de forme ouverte ;
- l'unité, dans le style classique, s'obtient dans la distinction de ses éléments, celle du style baroque est une unité indivisible ;
- le classicisme vise d'abord à la clarté alors que le baroque subordonne l'essence des personnages à leur relation.

Au sens propre, le terme baroque (de *barroco*, mot portugais désignant une perle grossière, de forme irrégulière) s'applique à un style architectural créé à Rome au début du 17^e siècle et qui s'est propagé par la suite dans d'autres pays. Par extension, ce terme s'est appliqué ensuite aux autres arts (sculpture, peinture, musique, poésie). Si les dates du baroque varient d'un pays à l'autre, on s'accorde à situer l'ensemble entre le début du 17^e et la première moitié du 18^e siècle.

Un des premiers adeptes du nouveau style

Photo © SCALA, Florence





Photo © SCALA, Florence

s'appelle Giovanni Lanfranco (1582-1647). Fasciné par le luminisme diffus et le sens audacieux de l'espace des fresques du Corrége (Antonio Allegri, dit il Correggio), il développe dans ses fresques de nouvelles recherches : procédés expressifs fondés sur des contrastes de lumière et d'ombre ; goût pour les compositions hardies et dynamiques ; effets d'illusionnisme et de faste spectaculaire. Une des premières grandes commandes qu'il reçoit du clergé romain est une fresque aux dimensions imposantes sur le thème de l'Assomption de la Vierge à la coupole de S. Andrea della Valle (1625).

Faste et irréalité : le baroque à sa maturité. Il fut donné à Pierre de Cortone (Pietro Berrettini, dit Pietro da Cortona, 1596-1669) d'être le premier peintre italien pleinement baroque. Sorte de Bernin peintre, Cortone fut l'artiste de l'Eglise triomphante (sa carrière se déroula sous six pontificats) et de l'absolutisme. Il est à l'origine de la peinture dont hérita le Français Charles Le Brun,

mais dont l'esthétique sera surtout comprise par Luca Giordano et Giovanni Battista Tiepolo.

Les desseins grandioses du pape Urbain VIII (Maffeo Barberini) — faire de Rome une capitale — furent traduits par plusieurs artistes de premier plan dont Le Bernin et Pierre de Cortone. Dans une des œuvres majeures de celui-ci, le plafond du palais Barberini (1633-1639), les architectures et les sculptures feintes se fondent dans un effet de peinture totale et les allégories complexes sont unifiées dans le mouvement. Dans le compartiment central, la Divine Providence, trônant sur les nuages au-dessus de Chronos et de la Parque, reçoit une couronne d'étoiles de la main de l'Immortalité et montre le blason des Barberini.

Après les professions de foi d'Annibal Carrache et du Caravage, on voit se dessiner le troisième des courants fondamentaux de la peinture romaine du 17^e siècle : irréal et fastueux, déployant une débauche de couleurs et de formes libérées dans l'espace, le style

Le cycle de la peinture baroque italienne s'achève avec le peintre vénitien Giambattista Tiepolo (1696-1770). Son œuvre, pleine d'allégresse et d'élégance, a marqué de son empreinte toute la peinture du 18^e siècle, notamment en Espagne où Tiepolo a vécu une grande partie de sa carrière. Ci-dessus, La rencontre d'Antoine et de Cléopâtre (1747-1750), fresque du palais Labia à Venise.

nous parle un langage très proche de celui du Bernin. A l'intérieur d'architectures en trompe-l'œil, s'ouvrent dans l'azur de larges cieux d'où une foule de personnages symboliques se déverse en un ondolement continu de drapés et de boucles blondes. Blasons, guirlandes de fleurs, rondes de chérubins animent la représentation d'un monde idéal où les gloires terrestres trouvent leur célébration la plus haute dans un rapprochement libre et heureux avec les symboles du catholicisme triomphant et ceux de la mythologie classique.

Fait remarquable, les formes aussi conti-



Le goût de la peinture baroque pour le trompe-l'œil et le merveilleux triomphe dans la décoration des plafonds des églises et des palais de Rome. Ci-contre, La gloire du nom de Jésus (1662-1683), fresque de Giovanni Battista Gaulli, dit Il Baciccia, ornant le plafond de l'église du Gesù (Rome). Le mélange des figures peintes et des figures sculptées, de l'espace illusionniste et de l'espace réel de l'architecture crée un extraordinaire trompe-l'œil.

nuent sans être interrompues par le cadre que masquent les atlantes en stuc feint et dont débordent les personnages trônant sur les nuées. Le cadre fait alors partie intégrante du tableau et tout l'espace se trouve profondément unifié. La couleur vénitienne est chaleureuse et souligne l'unité de l'œuvre. La novation est totale et complète, avec des formes qui semblent s'engendrer spontanément l'une l'autre.

Quelque trente ans plus tard, Pierre de Cortone crée, dans sa dernière grande œuvre décorative, la voûte de la nef de la Chiesa Nuova, à Rome (*Vision de saint Philippe Néri durant la construction de l'église*, 1664-1665), un nouvel illusionnisme.

Cette œuvre mérite qu'on s'y attarde car elle a influencé la majeure partie des décors de nef d'église à Rome au cours du 18^e siècle. Raccourcis audacieux, vues « de sotto in su » (de bas en haut) inédites, mais surtout quotidianisation du merveilleux, du divin, font de cette fresque une œuvre inégalable. Rendre vraisemblable le fantastique, voici la nouvelle ambition des artistes des années du milieu du siècle.

Naples est peut-être le deuxième grand centre artistique du 18^e siècle en Italie. Du Caravage à Luca Giordano, de multiples expériences s'opposent et se combinent souvent d'une manière originale ; au sein des créations baroques, la libre invention, foisonnante et impétueuse, de Luca Giordano jetait les fondements de la peinture européenne du 18^e siècle. Une heureuse veine poétique, une tendre humanité dégagée de tout effet emphatique, le distingue toujours des autres grands décorateurs italiens. De multiples expériences (l'art vénitien, le message de Pierre de Cortone) naît cette grande fable lumineuse qu'est la décoration à fresque de la galerie et de la bibliothèque du palais Medici Riccardi à Florence (1682-1683). Sur les thèmes de l'*Apothéose de la vie humaine et de la vie de la pensée*, Luca Giordano réalise un programme allégorique, symbolique et mythologique rigoureusement établi, avec une parfaite liberté d'invention dans une composition unitaire, à la fois audacieuse et équilibrée.

Gaulli et Andrea Pozzo, l'illusion portée à sa perfection. Mais retournons à Rome où vont naître, en cette fin de siècle, des décors d'une extrême importance. De 1680 à 1685, le peintre génois Giovanni Batista Gaulli, dit Il Baciccia (1639-1709), transforme la maison mère des Jésuites, l'église du Gesù, construite à la fin du siècle précédent par Vignole (Jacopo Barozzi, dit Il Vignola), « église blanche » de la Contre-Réforme, en une église baroque, et représente à la voûte de la nef la *Gloire du nom de Jésus*.

Stimulé par Bernin, Gaulli se fait ici le porte-parole de ses idées et illustre amplement ses conceptions picturales révolutionnaires. L'illusion, toujours recherchée par les artistes baroques, réside dans l'aspect plastique des figures peintes, mêlées aux stucs, et dans leur passage, par delà le cadre architectonique, sur les caissons de la voûte, dans l'espace réel de l'église.

Pour la première fois apparaît la composition caractéristique des fresques du baroque tardif, où la juxtaposition des parties sombres l'emporte sur la disposition des figures. Une partie des stucs étant peints, des figures peintes étant représentées à l'emplacement des stucs, on ne sait plus effectivement distinguer peinture de sculpture ; cette recherche totale de l'illusion se développe sur le terrain de la virtuosité. L'artiste pratique un modelé vigoureux, influencé par la sculpture du Bernin, et la ferme distribution des ombres et des lumières, qui rendent lisibles des compositions aussi vastes et peuplées que les fresques du Gesù. La lumière divine, en même temps qu'elle a une valeur mystique, construit et organise toute la composition.

On a souvent dit que les grands artisans de l'art baroque actifs à Rome viennent du nord de l'Italie : Andrea Pozzo (1642-1709), natif de Trente, n'échappe pas à la règle. La voûte de l'église Saint-Ignace, commencée par ce peintre jésuite en 1668, célèbre la gloire du fondateur de l'ordre des Jésuites, saint Ignace de Loyola. Au-dessus des structures véritables de l'édifice, l'artiste a peint à fresque, avec un effet génial de trompe-l'œil, les murs et les arcades d'un autre grand temple, qui s'ouvre sur les cieux infinis peuplés de groupes d'anges, de bienheureux et de personnages allégoriques. Avec la voûte du Gesù peinte par Gaulli, celle-ci est peut-être, dans toute la production baroque du 17^e siècle, la plus solennelle et la plus emphatique célébration des fastes de l'Eglise.

L'illusion, le trompe-l'œil que recherchent Gaulli et Pozzo se traduisent par une fusion de l'espace pictural avec l'espace réel. Chez le premier, une partie des acteurs est projetée dans l'espace où se tient le spectateur ; le second double l'espace réel de l'église par la création d'un espace peint. A la fusion d'éléments architecturaux réels et faux, d'espace réel et d'espace fictif, Pozzo ajoute dans sa fresque un point de fuite situé au centre, en fonction duquel son plafond s'organise. Grâce à cette innovation, les effets de la peinture et de l'architecture se mélangent. Gaulli, lui, avait fait appel à la sculpture.

Cette évolution triomphera avec force au cours du 18^e siècle. La puissance du coloris, la recherche de la virtuosité enchantent de leurs prestiges l'œil du spectateur, mais ne produisent dans l'âme aucune émotion. Ce sont de beaux morceaux de peinture à regarder, de belles prouesses techniques qui séduisent, mais qui ne conduisent pas l'esprit à la méditation. Ne sont pas traduites les secrètes inquiétudes de l'âme, mais la beauté de la réalité. ■

ARNAULD BREJON DE LAVERGNEE, critique et historien d'art français, est conservateur au musée du Louvre (Département des peintures). Il a organisé plusieurs expositions, notamment Valentin et les caravagesques français (Rome et Paris, 1972-1973), et écrit divers catalogues des peintures du Louvre et d'autres musées de France. Il est l'auteur d'un livre, *La peinture italienne du 17^e siècle* (Genève, 1979) et de nombreux articles sur des peintres anciens et modernes.

Métamorphose métisse

PAR LEOPOLDO ZEA

LE mot baroque entend désigner un ensemble de formes d'expression culturelles qui naquirent d'une conception particulière de la vie et de l'humain qu'eurent leurs créateurs. La Renaissance, s'appuyant sur un lointain passé grec et se détournant de la conception chrétienne de l'homme, élaborait un nouvel idéal et une nouvelle idée de l'humain. Refusant l'héritage de l'homme médiéval, créature et serviteur de Dieu, l'homme de la Renaissance voulait couper tout lien avec son passé immédiat. Il fallait repartir de zéro comme si

rien n'avait été encore fait. L'homme devait être l'artisan de sa propre existence ainsi qu'allait le soutenir le philosophe français René Descartes.

Le baroque, en Europe, apparaît donc lié à un certain rationalisme. Loin d'être un simple trait esthétique, l'extrême diversité, la multiplicité des expressions et la torsion des formes propres à cet art, traduisent une attitude, une vision de l'existence qui recoupe la forme de rationalisme des jésuites et la dialectique du spinozisme. En Europe, le baroque, en tant que phénomène artistique,

donne lieu à divers modes d'expression ; parmi celles-ci, le baroque espagnol semble être à l'origine du baroque en général.

Là-bas, de l'autre côté des mers, l'Amérique fut l'objet ou l'instrument du rêve impérial ibérique. Dans la controverse qui, au 16^e siècle, opposa l'historien et théologien Juan Ginés de Sepúlveda au dominicain Bartolomé de Las Casas à propos de l'humanité des autochtones, c'est le premier qui triompha. Les hommes nés sur le continent américain furent considérés dès lors comme des « homoncles », c'est-à-dire des sous-hommes, bons seulement à être les serviteurs, les esclaves de ceux qui représentaient l'homme par excellence.

Mis en question dans son humanité même, contraint de reproduire les modèles de la culture dominante, l'homme des colonies, dans l'Amérique ibérique, va peu à peu prendre conscience de son identité : « Que suis-je ? Un homme ? Un homoncle ? »

Au 16^e siècle, la culture créole de cette Amérique se contenta de reproduire, parfois maladroitement, les modèles de la métropole. Au siècle suivant, bien entendu, les modèles resteront ceux de la péninsule consciente de son déclin. Conscience dont le baroque, par où se manifeste le génie espagnol, sera l'expression. Or, c'est par cette forme d'expression culturelle, qui a pour essence le divers, que cet homme de l'Amérique va pouvoir, sans intention délibérée, affirmer son identité contestée. Ainsi apparaissent les merveilleuses expressions de l'art baroque latino-américain, aux lignes foisonnantes et contournées où transparaît l'originalité de leurs auteurs. A cet égard, la petite église mexicaine de Tonantzintla, à Puebla, est exemplaire, avec ses figures d'angelots moqueurs, ses saints et ses saintes au visage indien, comme le sont également les fleurs et les offrandes que l'on voit dans d'autres monuments baroques de l'Amérique latine.

Mais quel est le statut véritable de ces œuvres ? Puisqu'elles ne reproduisent pas fidèlement les modèles, mais apparaissent



Photo © Rojas Mix, Paris

L'une des grandes figures de la littérature baroque en langue espagnole est la poétesse mexicaine Juana Inés de la Cruz (1648 ou 1651-1695) dont on voit ci-contre un portrait d'époque. Son œuvre, où l'on reconnaît l'influence baroque de son temps, comprend des pièces de théâtre, comédies, autos sacramentales, et des poèmes profanes et religieux, en particulier d'admirables sonnets d'amour.



Photos Kai Müller © CEDRI, Paris

Bel exemple du baroque colonial mexicain, l'église des Collèges jésuites de Tepotzotlán (1760-1762), ci-dessus, fut édifiée à une époque où la décoration devient envahissante, mais conserve une fraîcheur d'inspiration qui est la marque de l'artiste local. (Voir aussi la décoration de l'église de Santa María Tonantzintla, sur la couverture de dos). Cette effigie de la Vierge, en haut à droite, qui se trouve au musée de la Vice-Royauté à Tepotzotlán, a le charme gracieux de la statuaire hispano-américaine. Les deux cornes du diable placées à ses pieds en signe de victoire sur le mal sont un motif typiquement espagnol.

comme des formes distinctes, ne sont-elles que de mauvaises copies ?

Si on les juge alors de mauvaises copies, c'est qu'elles diffèrent du modèle, en dépit des efforts accomplis par de laborieux imitateurs. Malgré tout, l'original est déformé dans la copie. A la longue, cette mauvaise reproduction va être vue comme une malédiction : les mauvais copistes vont devenir des êtres maudits, c'est-à-dire des marginaux du système colonial, voire des subversifs.

L'Eglise, en Amérique latine, était l'unique possibilité culturelle. Malgré son caractère répressif, elle chercha à connaître les particularités de l'homme et la situation réelle de cette partie du monde. Tout comme

les franciscains au 16^e siècle, les jésuites, à partir du 17^e, cherchent à dégager les formes d'expression qui caractérisent l'homme d'Amérique et son milieu.

Au 18^e siècle, le souci de conciliation, conscient ou non, du baroque, entraîne une nouvelle conception rationaliste qui veut accorder l'étranger et l'autochtone, le dedans et le dehors. Il s'agit de concilier la culture dominante avec les spécificités des hommes qui la subissent, et d'adapter le caractère anachronique de celle-ci aux nouvelles formes d'expression culturelle qui l'ont supplantée en Europe.

A force de conciliation et de casuistique, le vieil ordre colonial va entrer en crise. Cet ordre colonial qui, au 18^e siècle, prétendait être éclairé et devait mener, encore que de façon despotique, ses sujets d'Amérique sur la voie déjà suivie par les nations nouvelles — la voie du progrès à la portée de tous les peuples — se heurtera à la Compagnie de Jésus. Le despotisme éclairé va s'opposer à l'attitude éclectique, conciliatrice, des jésuites, qui a déjà rendu possible l'ordre théocratique dans des régions comme le Paraguay. La conciliation baroque des inconciliables finira par ébranler le système qu'il était censé renforcer.

Après leur exil en Italie, un groupe de jésuites mexicains s'efforcera de définir la réalité mexicaine et américaine. Loin de

juger le particulier sous un jour négatif, ils vont y voir le point de départ d'une nouvelle forme d'expression de l'homme et, en même temps, du droit de certains peuples à devenir eux-mêmes, à n'être plus simplement les copistes habiles d'expressions culturelles étrangères. De là à la subversion, il n'y avait qu'un pas. Le maudit devenait un rebelle.

Ainsi, la mauvaise copie n'était en fait qu'une manière d'exprimer sa particularité : c'est quand les hommes de cette partie du monde devinrent conscients de cela que commença à se forger leur identité. Il leur faudra dès lors tenter de concilier ce qui paraît l'inconciliable. Et à la question : « Que sommes-nous ? Des Espagnols ? Des autochtones ? », répondre comme Simón Bolívar : « Des Américains ! ».

LEOPOLDO ZEA, essayiste et philosophe mexicain, est professeur de philosophie de l'histoire et de l'histoire des idées en Amérique latine à l'Université nationale autonome de Mexico. L'analyse et l'histoire de l'Amérique latine forment les thèmes principaux d'une œuvre abondante où l'on relève : *América en la historia* (1957), *El pensamiento latino-americano* (1976, « La pensée latino-américaine ») et *Latinoamérica, tercer mundo* (1977, « L'Amérique latine, ce tiers monde »).

L'ange à l'arquebuse ou l'art du Nouveau Monde

PAR MIGUEL ROJAS MIX

L'UNE des figures les plus représentatives du baroque latino-américain est celle d'un ange candide et blond aux ailes de cygne, qui est coiffé d'un chapeau emplumé aux larges bords. Il est vêtu d'un habit somptueux rehaussé de dentelle, d'un pourpoint brodé d'or et d'argent, et il tient une lourde arquebuse.

Bien qu'on ne la trouve que dans la peinture andine, cette image de « L'ange à l'arquebuse » est celle qui illustre le mieux ce que fut le baroque en Amérique latine : un art magnifique et théâtral autant qu'un style qui vise à faire accepter à l'Indien le pouvoir de Dieu et du roi, et à l'intégrer, par la religion et par les armes, à la société coloniale.

L'un de ses thèmes favoris fut le système du métissage, qui répartissait les hommes en castes selon leurs origines et la couleur de leur peau.

En Amérique latine, le baroque a marqué d'une empreinte ineffaçable l'individu et l'histoire. Aujourd'hui encore, beaucoup d'écrivains se réclament du baroque. De fait,





Photos © Alamy, Paris

Ci-contre : portail de l'église de San Francisco à La Paz (Bolivie). Construite à partir de 1743, c'est un des plus beaux exemples du baroque andin. Sa décoration à base de motifs anthropomorphiques et animaliers est propre au style churrigueresque hispano-américain. Ci-dessus, façade de l'église de la Compagnie de Jésus à Quito (Equateur), achevée en 1765. On y retrouve les colonnes torses et divers autres motifs espagnols et italiens; l'intérieur est orné de sculptures en bois doré d'inspiration locale.

le baroque est l'art du Nouveau Monde. Le mélange de divers éléments — l'ibérique (déjà croisé de l'arabe), l'indien et le noir — a donné naissance à un style particulier, appelé « indo-hispanique » par certains, « créole » ou « métis » par d'autres, ou encore, suivant ses traits régionaux, « baroque andin » ou « poblano » (du nom de Puebla, ville du Mexique).

Art de l'évangélisation, le baroque fut la « Bible du pauvre », l'évangile raconté par l'image à l'Indien. Alors que les protestants prônaient la simplicité et la modestie, pratiquaient une religion sans images et n'évangélisaient pas, le concile de Trente (1545-1563) s'opposait aux représentations païennes, exaltait l'Eucharistie, la Vierge, le pape, soutenait l'évangélisation et le culte des saints et fixait des règles pour que ceux-ci apparaissent dans un cadre évoquant le martyre et l'extase. En 1782, on publiait encore à l'in-

tention des artistes des instructions qui reprenaient les résolutions du concile en matière d'iconographie et stipulaient avec précision, pour chaque saint, le degré de nudité admissible, l'âge qu'il devait avoir et l'attitude qu'il devait adopter.

Le style baroque était un excellent moyen de faire comprendre à l'Indien qu'il lui fallait accepter son nouveau destin. L'art « classique » est mesure et équilibre, c'est un art du discours qui tend à l'universel. L'art baroque, au contraire, se fait l'interprète de ce que la règle et la mesure ne sauraient exprimer : l'émotion, la souffrance, l'extase, la foi. Pour décrire les sensations mystiques, il se rapproche du quotidien, il emprunte ses exemples au réel. Ses christs sont les acteurs sacrés d'une tragédie humaine. Sculptés dans le bois, peints couleur de chair, avec des cheveux, des cils et des sourcils véritables, des yeux de verre, de vrais vêtements, plus qu'à des icônes ils ressemblent aux personnages d'un musée de cire. Le « Christ de douleur », sujet le plus répandu en Amérique latine, montre la douleur dramatisée, portée à son paroxysme, baignée de sang — mélange de rouge de cochenille et de noir de fumée — pour que les plaies fassent mal à qui les regarde, le visage et le corps déformés, tordus sous l'empire d'une douleur infinie. Le réalisme poignant de cette douleur, qui n'est nullement évoquée de façon symbolique, mais se veut douleur authentique, douleur communicative, avait pour but de

montrer aux Indiens que leurs peines n'étaient rien à côté de la souffrance du Christ.

Durant sa première période, le baroque latino-américain est directement européen. La plupart des œuvres des 16^e et 17^e siècles sont dues à des artistes ibériques qui travaillent pour le Nouveau Monde ou sont des copies de gravures en provenance d'Europe. Néanmoins, dès cette époque, il y a mélange des styles : si les plans de ces cathédrales viennent de Rome ou d'Espagne, ils sont considérablement modifiés au cours de leur exécution. D'ailleurs, le style plateresque, ou renaissant espagnol, croisement de mudéjar et de gothique tardif, ne portait-il pas déjà en lui-même le principe du métissage ?

La deuxième époque du baroque commence lorsque les artistes locaux apparaissent. Même si l'importation d'« idées » et d'objets d'art continue, certains changements, l'accent mis sur certains motifs révèlent une indépendance croissante. Un goût prononcé du narratif, à la fois tendre et féérique, fait que l'on qualifie cet art de « primitif ». La sculpture sur bois appelée en nahuatl *tequitqui* traduit la sensibilité de l'Indien. L'alliance de réalisme et d'abstraction y atteste la persistance d'une mémoire précolombienne.

La sensibilité noire, à son tour, modifie l'iconographie. Le baroque, en particulier le rococo, a tiré du Noir un parti décoratif. En Europe, il servait de motif : comme pied de lampe, par exemple, ou, dans les tapisseries, comme contrepoint au cheval blanc qu'il tenait par la bride. En Amérique latine, on le montrait en habits somptueux de laquais ou comme un personnage populaire haut en couleurs. Dans les deux cas, il ne s'agissait que d'une note pittoresque. Toute sensibilité étant aussi une forme de narcissisme, un élément africain ne pouvait pas ne pas apparaître en Amérique latine pour rendre dignité à cette image populaire. Sinon, c'eût été la négation des artistes, qui étaient eux-mêmes métis, mulâtres ou noirs. Les divinités africaines se glissaient subrepticement dans le culte des saints et, souvent, il suffisait d'un ton plus sombre dans la carnation — ce mélange de cire et de couleur employé pour représenter la chair de la Vierge et des anges — pour qu'on y reconnaisse les Noirs du Brésil, de la Colombie ou d'autres régions à forte population africaine.

Le baroque américain, cependant, ne fut pas une simple modification, un simple élargissement stylistique. S'il en fut ainsi du churrigueresque, ce baroque exacerbe qui culmina en Amérique latine, surtout au Mexique, ce n'est pas le cas d'un grand nombre de motifs qui furent créés dans le Nouveau Monde : formes décoratives telles que les masques aux traits aymaras ou quechuas, dits « indiatides », ou ces cadres délicatement dorés, aux sculptures représentant des aras, des cabiais ou des singes, dans un décor de papayes, d'ananas ou de bananes. Les uns et les autres étaient exécutés suivant une technique plane, comme si l'artiste s'était refusé à assimiler l'illusionnisme du volume et de l'espace imposé par l'Europe.



La statuaire andine (Pérou, Equateur, Bolivie) est partagée entre deux tendances : l'imitation de la sculpture religieuse espagnole et l'introduction de motifs d'inspiration locale. Ci-dessus, détail d'un crucifix du monastère de l'Immaculée Conception à Cuenca (Equateur), œuvre de Gaspar de Sangurima. Avec un réalisme typiquement espagnol, le Christ est représenté mort et perdant du sang au côté droit. Ci-contre, effigie péruvienne de l'Enfant Jésus vêtu, comme un petit Indien, d'un poncho et coiffé d'un bonnet.



Photo © Rozas, Lima

Autres formes : celle des jubés, éléments caractéristiques des églises du Nouveau Monde, mais qui rappellent par leur sculpture en filigrane, le goût mudéjar. Figures, comme l'Ange à l'arquebuse ; saints créoles, comme saint Jacques « matamoros » (tueur de Maures), où les Maures sont remplacés par des Indiens et qu'en Amérique latine il vaudrait mieux appeler « mataindios », tueur d'Indiens ; Rois mages parmi lesquels les artistes introduisent non seulement un roi noir, mais, parfois, un métis et Indien, si bien que le sujet devient une métaphore des races ; sirènes qui jouent de la guitare sur les côtés du porche de San Lorenzo de Potosí (Bolivie) ou dans le chœur de San Miguel de Pomata (Pérou) ; Vierges créoles — les « morenas » (Noires), les « mamacitas » (petites mères), ainsi que les appellent toujours les Indiens.

Il y a aussi des personnages occasionnels, comme l'Enfant Jésus qu'on peut voir dans l'église de San Juan, sur les bords du lac Titicaca, vêtu d'un poncho et d'un bonnet semblables à ceux que portent tous les enfants aymaras de la région, avec l'inscription « Je suis Jésus », pour que personne n'en doute. Sur de nombreux panneaux, les Indiens apparaissent en grande tenue, sur d'autres, misérables. Les personnages et les thèmes spécifiquement coloniaux sont bien entendu largement représentés : sainte Rose de Lima (1586-1617), figure fréquente dans la peinture du 18^e siècle ; le « Christ des tremblements de terre », qu'on vénère dans la cathédrale de Cuzco et dans bien d'autres églises andines et qui permet de conjurer chrétiennement les angoisses telluriques d'un peuple qui s'est toujours senti menacé par les dieux de la nature.

Le baroque en Amérique latine n'est pas une simple transposition du baroque espagnol ou portugais. C'est un art métissé. Et pas seulement de deux cultures, car déjà avec la tradition espagnole, il reçoit l'héritage arabe à travers le mudéjar. L'apport indien, dit-on, s'exprime par une préférence pour une gamme de couleurs pures et par un recours à l'abstraction dans le traitement des figures. Mais celui des Noirs se reconnaît autant par le teint foncé des anges et des Vierges que par la combinaison syncrétiste des divinités africaines et des saints chrétiens traditionnels. Un style merveilleux, multiple, est né de toutes ces influences, un style qui fut un art fondateur d'un monde nouveau. Voilà ce que nous appelons le « baroque latino-américain ».

MIGUEL ROJAS MIX, du Chili, a fondé et dirigé dans son pays l'Institut d'art latino-américain. Ancien professeur à la Sorbonne, il enseigne actuellement à l'Université de Vincennes, à Paris. Il est l'auteur de plusieurs livres, dont *Vera historia natural de Indias* (« La véritable histoire naturelle des Indes ») et une petite histoire de l'Amérique latine racontée aux enfants.



Le triomphe de l'Aleijadinho

PAR AUGUSTO C. DA SILVA TELLES

L'ARCHITECTURE et les autres arts qui se pratiquaient au Brésil au 16^e et au 17^e siècle ou y furent importés d'Europe n'étaient que la transposition de ce qui se faisait à l'époque dans la métropole portugaise.

Les premiers édifices, comme l'église paroissiale, devenue ensuite cathédrale, d'Olinda, et, dans la même ville, l'église jésuite de la Grâce, ainsi qu'une série de maisons, de chapelles, d'églises, de collèges et de couvents que les jésuites, à l'instar des franciscains, des carmélites et des bénédictins bâtirent le long du littoral, ont en commun, entre autres traits architecturaux, la simplicité du style et la décoration dépouillée des façades.

Même dans l'architecture du 17^e siècle et dans les ouvrages nés au cours de la grande vague de reconstruction qui suivit l'occupation hollandaise du Nord-Est (1630-1653), ces caractéristiques demeurent. Cependant, dans la seconde moitié de ce siècle, sur les portails, les frontons et les campaniles, commencent à apparaître des volutes, des pinacles et d'autres éléments décoratifs, tantôt volumineux, tantôt hardis et raffinés, qui annoncent le baroque. On en trouve des exemples dans les couvents franciscains d'Olinda et d'Igarassú (Etat de Pernambouc) et dans l'église du collège des jésuites,

aujourd'hui cathédrale, à Salvador (Etat de Bahia).

Mais l'art de la *talha*, sculpture sur bois dorée et polychrome, représente la forme d'expression la plus remarquable du baroque brésilien. Les boiseries sculptées des retables, sur les autels des chapelles et des églises, vont peu à peu gagner les murs et les plafonds des maîtres-autels, la croisée du transept et, dans bien des cas, l'ensemble de la nef et des chapelles collatérales. Véritable motif ornemental, cette sculpture dorée et polychrome, recouvre ainsi une grande partie sinon la totalité de l'intérieur des églises, créant un espace en continu, en mouvement et en couleur, un espace baroque.

Le premier ensemble de sculptures franchement baroques apparaît au Brésil à la fin du 17^e siècle. Des colonnes torsées ornées de feuilles de vigne, de pélicans ou d'angelots dessinent des voûtes concentriques, les murs et les plafonds à caissons sont séparés par des moulures sculptées qui encadrent des panneaux peints ou des bas-reliefs. On en trouve des exemples remarquables dans les sculptures du monastère de Saint-Benoît (Rio de Janeiro), du maître-autel de la cathédrale de Salvador (Bahia) ou de la chapelle dorée du Tiers Ordre franciscain de Recife (Etat de Pernambouc).

A partir des années 1730, toutefois, les boiseries sculptées des retables et des intérieurs d'église vont connaître un net changement : larguant en quelque sorte les amarres,

Ci-dessus, façade de l'église du Carmel à Salvador (Etat de Bahia, au Brésil), centre important de l'art colonial brésilien (figurant sur la Liste du patrimoine mondial de l'Unesco). Ci-contre, fresque peinte sur le plafond en bois de l'église de Nossa Senhora do Rosário à Persépolis, dans l'Etat brésilien de Goiás.

Photos Samuel Costa © Explorer, Paris



Ouro Preto, la ville ancienne de l'Etat brésilien du Minas Gerais (inscrite aujourd'hui sur la Liste du patrimoine mondial de l'Unesco), est un véritable musée du baroque brésilien. Remarquable entre toutes, l'église de São Francisco de Assis est presque entièrement l'œuvre du grand sculpteur, architecte et décorateur mulâtre Antonio Francisco Lisboa, dit O Aleijadinho (1730-1814), qui naquit dans cette ville. Cicontre, vue partielle de la nef. A l'extrême droite : la terrasse des prophètes et l'église du Bom Jesus de Matozinhos à Congonhas do Campo (Minas Gerais), chef-d'œuvre de l'Aleijadinho. Pour ce sanctuaire, l'artiste exécuta entre 1796 et 1799 une série de sculptures évoquant la Cène, des figures polychromes en bois pour les passos ou stations du Chemin de croix (voir aussi la tête du larron reproduite à la page 23) et les statues en pierre à savon des douze prophètes qui ornent la terrasse.

elles recherchent le mouvement par la rupture des lignes et des plans. Les dais, les hauts-reliefs, les pilastres contournés apparaissent, comme on peut le voir notamment dans l'église de Saint-François de la Pénitence à Rio de Janeiro.

Dès lors, comme au Portugal, des formes nouvelles, inspirées de l'école borrominienne (de l'architecte italien Borromini), vont influencer les plans et les volumes. Grâce à l'emploi de certains types de plans — polygonal allongé, ovale, à ovales entrelacés — le mouvement s'empare des murs eux-mêmes, tandis que l'élan vertical domine dans la façade.

Plusieurs églises sont bâties de la sorte : Glória do Outeiro (Rio de Janeiro), située sur une pittoresque colline en bordure de la baie et dont le plan présente deux octogones allongés et juxtaposés précédant la tour carrée d'un robuste clocher ; São Pedro dos Clérigos (Recife), à la façade animée d'un mouvement puissamment baroque grâce à son extrême verticalité ; Conceição da Praia, à Salvador.

Au même style se rattache l'église paroissiale de Notre-dame du Pilier à Ouro Preto (Etat de Minas Gerais), qui est unique en son genre : la nef polygonale est faite d'une structure autonome de bois sculpté et doré qui est enchâssée dans un édifice dont le plan est rectangulaire. L'église du Tiers Ordre franciscain, à Salvador, qui date de la première moitié du 18^e siècle, est un exemple exceptionnel d'art baroque : avec sa façade entièrement revêtue de sculptures en grès, à la manière des églises hispano-américaines, elle occupe une place unique dans l'architecture brésilienne.

Dans la seconde moitié du 18^e siècle, l'architecture et les ornements de bois sculptés vont être influencés par le rococo. Dans les Etats de Bahia et de Rio de Janeiro, le rococo apparaît surtout dans les sculptures de bois doré où s'épanouit un style ornemental particulier, comme les boiseries de la nef de l'église du Tiers Ordre des carmélites à Cachoeira ou celles de la sacristie du Convento do Carmo, l'une et l'autre à Salvador, et, à Rio de Janeiro, celles des chapelles du Très Saint Sacrement, des reliquaires du





Photos © Pedro Lobo, Arch. SPAAN, Rio de Janeiro



monastère bénédictin et de la chapelle jouxtant l'église du Tiers Ordre des carmélites, chapelle qui est l'œuvre de Maître Valentin (Valentim da Fonseca e Silva), le plus éminent architecte et sculpteur, en particulier sur bois, qu'ait connu alors Rio de Janeiro.

Dans le Nord-Est, autour de Recife et Olinda, la structure même des façades commence à s'animer sous l'influence du goût baroque et rococo. Les moulures s'incurvent, font saillie ; les lunettes s'abaissent sur le corps de l'édifice ; le fronton est couronné d'un jeu de moulures à courbes et à contre-courbes qui dessine parfois des formes capricieuses. L'église du monastère de Saint-Benoît à Olinda et la Basilique du Carmel, à Recife, sont des exemples éloquentes de cette période architecturale du Nord-Est.

Mais c'est dans l'Etat de Minas Gerais et, en particulier, dans l'œuvre du grand architecte et sculpteur Antonio Francisco Lisboa (1730-1814), dit O Aleijadinho (le petit estropié), que le mouvement baroque et rococo va s'étendre à l'architecture tout entière, gagnant les façades, les plans, les volumes, les espaces intérieurs et les boiseries sculptées des églises. En raison de la situation géographique du Minas Gerais, éloigné des côtes, et parce qu'il n'y avait pas dans cette région de couvents ou de monastères d'ordres religieux réguliers, l'architecture des églises paroissiales, des confréries et des ordres tertiaires laïcs put se libérer de l'influence directe de la métropole portugaise et créer des formes, architecturales, décoratives ou sculptées, qui furent jusqu'à un certain point originales.

Les églises franciscaines d'Ouro Preto et de São João del Rei, et celle du Carmel d'Ouro Preto en sont de remarquables exemples. Elles ont en commun certaines caractéristiques. Le plan est fait de courbes et de droites qui ne sont pas continues, mais créent des lignes de force et des pôles de tension, et à la façade s'intègrent des portails sculptés dans la stéatite (pierre à savon) qui

introduisent un élément dynamique et deviennent le point focal de la composition, d'où partent et vers où convergent toutes les lignes de construction.

Dans l'église franciscaine d'Ouro Preto, la croisée du transept, avec ses chaires sculptées dans la stéatite, donne sur le maître-autel dont le retable en bois polychrome rappelle par son rythme la dynamique de la façade et s'accorde à la voûte et aux bas-côtés pour former une unité.

Chef-d'œuvre de l'Aleijadinho, le sanctuaire du Bom Jesus de Matozinhos, à Cogonhas do Campo, également dans le Minas Gerais, marque le couronnement du baroque brésilien. Cet ensemble architectural, avec ses sculptures et son décor, qui se dresse au sommet d'une hauteur dominant de larges vallées, figure aujourd'hui sur la liste du Patrimoine mondial de l'Unesco. Des statues en stéatite, grandeur nature, des douze prophètes de l'Ancien Testament ornent la terrasse de l'église, créant un ensemble d'une extraordinaire unité plastique tant par la puissance que par le rythme. La voie qui monte à l'église est bordée de chapelles plus récentes abritant des *passos* ou stations du Chemin de croix, ensembles de figures polychromes en bois sculptées également par l'Aleijadinho, parmi lesquelles se distinguent les sept images du Christ. ■

AUGUSTO C. DA SILVA TELLES, architecte et historien brésilien, est professeur à la Faculté d'architecture de l'Université fédérale de Rio de Janeiro et consultant technique du Ministère du patrimoine historique et artistique national. Il est vice-président du Conseil international des monuments et des sites et membre du Conseil de délibération du Centre international de la conservation de Rome. Il est l'auteur notamment de *N. Senhora da Glória do Outeiro* (« Notre-Dame de Grâce d'Outeiro »), de *l'Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil* (« Atlas des monuments historiques et artistiques du Brésil ») ainsi que de nombreux articles publiés dans diverses revues.



Une dynamique de la séduction

PAR CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ

AU 18^e siècle, le territoire des pays catholiques d'Europe centrale se couvre littéralement de monuments religieux de toute sorte : croix de carrefour, statues de saint Jean Népomucène, protecteur des ponts, calvaires (généralement accompagnés d'un Chemin de croix), églises de pèlerinage, sans compter une multitude de monastères. C'est donc une architecture activement associée à l'environnement, qu'il s'agit de transformer en un « paysage sacré » où tout doit rappeler à l'homme la « vraie foi ».

Pour y parvenir, l'art et l'architecture adoptent une attitude volontiers exubérante et persuasive. A l'extase religieuse exacerbée des saints personnages répondent les formes ondoyantes des clochers et les voûtes en trompe-l'œil des églises où le ciel semble s'ouvrir au regard des fidèles. On trouve la même recherche dans les palais de l'aristocratie, car ayant reçu leur pouvoir « par la grâce de Dieu », les princes se devaient de reprendre à leur compte les axiomes de base de la foi.

D'une manière générale, on peut dire que l'art et l'architecture baroques sont des

expressions de la Contre-Réforme imprégnées de l'esprit rationaliste du 17^e siècle, c'est-à-dire de la conviction qu'on peut interpréter le monde comme un système déductible de quelques dogmes immuables *a priori*. La propagande de la Contre-Réforme va s'efforcer de présenter ces dogmes de la manière la plus vivante possible. Le concile de Trente (à partir de 1556) invite « les évêques à tout faire pour que l'histoire des mystères de notre Rédemption, représentés en peinture ou autrement, instruisent les fidèles et les confirme dans l'habitude de se rappeler et de garder continuellement à l'esprit les articles de la foi ». La *persuasion* devenait donc le moyen essentiel d'obtenir l'*adhésion* recherchée. L'exemple le plus fameux de cette stratégie demeure les « Exercices spirituels » de saint Ignace de Loyola qui visent à l'imitation de Jésus-Christ par un effort d'imagination et d'identification. Ce n'est donc pas par hasard que les jésuites ont joué un rôle si important dans la diffusion de l'art baroque.

Pour que l'imagination soit un moyen d'action, il faut que le monde se transforme en théâtre et l'église en *théâtre sacré* où les

articles du dogme deviennent matière à spectacle. D'où le caractère expressif et illusionniste de l'art et de l'architecture baroques. Inspiré des principes du concile de Trente, le baroque est né à Rome, siège de la papauté. En architecture, on distingue deux courants : le premier, illustré par le Bernin, est pleinement théâtral et conçoit l'architecture comme un cadre somptueux, mais à l'organisation traditionnelle, pour les « histoires » de décorateurs illusionnistes, qu'ils soient peintres ou sculpteurs. Dans le second, purement architectural, inventé par Borromini, l'espace lui-même se fait mouvement et devient un moyen d'expression émotionnel. Cette démarche architecturale plus novatrice de Borromini allait être poussée encore plus loin par Guarini qui, dans ses nombreux projets d'églises pour l'ordre des théatins, crée un espace modulaire de cellules interdépendantes qui semblent animées d'un mouvement de pulsation. Guarini était persuadé que le mouvement pulsatoire, ondulatoire, était un des principes fondamentaux de la nature.

Le baroque d'Europe centrale, comme manifestation de la Contre-Réforme, pré-

Ci-contre, intérieur et plafond de l'église Saint-Nicolas de Mála Strana, au cœur de la Prague baroque (Tchécoslovaquie). Selon l'historien français Victor-L. Tapié, « c'est l'une des plus belles églises d'Europe ». Sa construction fut entreprise en 1703 par l'architecte Christoph Dientzenhofer et achevée par son fils Kilian Ignaz.

sente un double visage. D'un côté, il cherche à persuader la masse des *fidèles* et s'efforce donc d'assimiler les traditions et les croyances locales pour les intégrer à la vie quotidienne. De l'autre, il doit exprimer la *puissance* des gardiens et dépositaires de la foi, l'évêque et le prince, qui sont souvent une seule et même personne. D'où le caractère tout à la fois populaire et grandiose d'un art qui entend parler à « tous ».

Les jésuites introduisirent en Europe centrale l'architecture de la Contre-Réforme avant même la fin du 17^e siècle. Mais c'est bien après la guerre de Trente Ans (1618-1648) que l'on a pu vraiment commencer à reconstruire, et les grandes œuvres du baroque d'Europe centrale datent toutes du 18^e siècle. Au départ, l'impulsion fut donnée par des architectes et artisans italiens itinérants, et des noms comme ceux de Lurago, Caratti, Carlone, Martinelli, Zucalli, Alliprandi, Broggio et Santini font désormais partie de l'histoire de l'architecture. Mais très vite, des architectes locaux prennent la relève, comme les maîtres du Vorarlberg, qui cherchent à marier traditions régionales et traits italiens. Un tel objectif allait tout à

fait dans le sens de la Contre-Réforme, qui souhaitait que l'art soit enraciné dans un terroir pour être accessible au plus grand nombre. C'est ainsi que l'on voit réapparaître très tôt, dans le langage essentiellement classique de l'architecture baroque, des formes et des structures médiévales, comme le mur-boutant, sorte de contrefort, hérité du gothique tardif, qui est situé à l'intérieur de l'église.

L'Autriche a joué un rôle essentiel dans cette évolution en raison de l'hégémonie politique exercée par ce pays après sa victoire sur les Turcs, près de Vienne, en 1683. On y retrouve les deux principaux courants de l'art italien : la tradition du Bernin est reprise par Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), surtout connu pour la grandiose *Karlskirche* de Vienne (1715-1737), où l'architecte multiplie les allusions historiques à Salomon, à Auguste, au Christ et aux empereurs d'Autriche pour créer un espace résolument « théâtral » au riche contenu symbolique. La tradition borromienne est représentée par le rival de Fischer, Johann Lucas von Hildebrandt (1668-1745), qui reprend les combinaisons spatiales

Ci-dessous, façade de l'église Saint-Charles-Borromée (Karlskirche) à Vienne (Autriche), élevée entre 1715 et 1737 d'après les plans de l'architecte Johann Bernhard Fischer von Erlach. L'Autriche joua un rôle de premier plan dans l'épanouissement et la diffusion du baroque d'Europe centrale.





Photo © C. Norberg-Schulz, Oslo

inventées par Guarini dans plusieurs édifices religieux. Toutefois, son chef-d'œuvre reste le délicieux et pittoresque palais du Belvédère construit à Vienne entre 1714 et 1722 pour le prince Eugène de Savoie, héros des campagnes contre les Turcs.

En Bohême, c'est une architecture baroque plus populaire et centrée essentiellement sur les bâtiments religieux qui se développe, sous l'impulsion de Christoph et Kilian Ignaz Dientzenhofer. Christoph (1655-1722) avait quitté la Bavière pour Prague en 1686, et c'est dans son pays d'adoption qu'il allait réaliser une synthèse très ingénieuse des organisations spatiales de Guarini et du système du mur-boutant cher à l'Europe centrale. Le dépouillement que favorise cette conception permet de définir les églises de Christoph comme des compositions « ouvertes », ce qui est d'ailleurs une expression particulièrement heureuse pour traduire le dynamisme et le mouvement perpétuel de l'art baroque. Son fils Kilian Ignaz (1689-1751) a suivi la voie ouverte par son père et réalisé dans de nombreux ouvrages une combinatoire de cellules spatiales interdépendantes, amenant ainsi à leur conclusion logique les visées de Borromini et de Guarini. L'un des meilleurs exemples de l'art des Dientzenhofer est sans doute, dans la ville basse de Prague, la grande église de Saint-Nicolas dont la construction, commencée par Christoph en 1703, fut terminée par Kilian Ignaz.

Un troisième membre de la famille, Johann (1673-1726), frère cadet de Chris-

toph, allait propager les principes du baroque bohémien jusqu'en Franconie, où il réalise l'une des œuvres les plus réussies de la période, l'église monastique de Banz (1710-1719). Les réalisations de Johann inspirèrent celui en qui on voit habituellement le plus grand architecte baroque d'Europe centrale, Johann Balthasar Neumann (1687-1753). Également intéressé par l'architecture, religieuse, civile et militaire, Neumann a laissé une œuvre exceptionnellement riche et variée. Ses grandes églises de Vierzehnheiligen (à partir de 1742) et de Neresheim (à partir de 1747) associent les groupes spatiaux « ouverts » de la tradition de Guarini et de Dientzenhofer avec l'organisation de l'espace autour d'une rotonde centrale, prouvant qu'en plein 18^e siècle, le dynamisme du baroque commençait déjà à faire place à une conception plus statique, plus classique de l'espace.

Cette analyse s'applique aussi à l'œuvre des deux grands maîtres du baroque tardif, Johann Michael Fischer (1691-1766) et Dominikus Zimmermann (1685-1766). L'église de pèlerinage construite par ce dernier à Wies (1744-1754) est comme l'aboutissement du baroque d'Europe centrale, chef-d'œuvre d'une rare beauté qui donne une impression exubérante de plénitude et de jubilation.

Après cette floraison spectaculaire du baroque religieux, les Lumières allaient prendre le dessus, instaurant dans l'histoire de l'Europe une ère nouvelle, où l'on rechercherait plus la compréhension analytique

Ci-dessus, l'intérieur de l'église de pèlerinage du Christ flagellé à Wies (1744-1754), en Bavière (RFA). Cette œuvre de Dominikus Zimmermann est un des sommets du baroque d'Europe centrale. Ci-contre, l'arbre de vie du maître-autel de l'abbatiale de Stams (Autriche) par Bartholomäus Steinle.

que l'appréhension synthétique de la vérité.

Pourtant, notre époque connaît un regain d'intérêt pour le baroque. Ses formes « ouvertes » et dynamiques ont une affinité fondamentale avec l'art de notre temps, et le goût du baroque pour l'expressivité et le « happening » de préférence à un ordre idéal n'est certainement pas sans rappeler certains aspects de la vie contemporaine. Les buts recherchés et le contexte social ont beau être différents, nous avons sans doute beaucoup à apprendre du baroque, et les œuvres de Borromini et de son école en particulier ont eu un effet libérateur sur bon nombre d'architectes contemporains. ■

CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, architecte et critique d'art norvégien, est professeur à l'École d'architecture d'Oslo. Il est un spécialiste de l'art baroque d'Europe centrale, sujet sur lequel il a publié de nombreux ouvrages, notamment Kilian Ignaz Dientzenhofer et il barocco boemo (Rome 1968, « Kilian Ignaz Dientzenhofer et le baroque de Bohême »), Baroque Architecture (Milan-New-York 1971) et Architecture: Meaning and Place (New-York 1987, « L'architecture: le sens et le lieu »).



Calligrammes et trompe-l'œil

PAR GEORGII DMITRIEVITCH GATCHEV

Le style baroque s'est diffusé d'un pays à l'autre par l'intermédiaire d'artistes qui se déplaçaient. La Russie n'a pas échappé à cette règle : on y trouve des œuvres aussi bien de l'Italien Bartolomeo Francesco Rastrelli, le plus brillant représentant de l'architecture baroque dans le pays, que du Français Etienne Maurice Falconet, l'auteur de la statue équestre de Pierre le Grand (Leningrad). Et le Gesù, la célèbre église des Jésuites, à Rome, a inspiré la construction de nombreuses églises en Amérique latine comme en Ukraine.

Ce mouvement de transmission s'explique par la complexité formelle et l'accent résolu technique de l'art baroque, fort éloigné de la spontanéité rousseauiste ou du goût romantique pour la naïveté et le naturel. De la même manière, dans une sorte d'internationalisme de la science et de la technique, les découvertes mathématiques franchissaient les frontières au 17^e siècle comme elles le font encore aujourd'hui.

Les particularités du baroque slave sont liées aux traditions historiques et culturelles de chaque région. L'empreinte baroque a été très forte chez les Slaves de l'aire catholique (Pologne, Dalmatie) ainsi que de l'aire protestante et germanique (Bohême) ; moins marquée dans la zone orthodoxe (Ukraine, Biélorussie, Russie) et encore plus légère chez ceux qui étaient placés sous domination ottomane (Serbes, Bulgares).

L'apport créateur des Slaves au baroque européen s'est moins manifesté dans les beaux-arts que dans l'art du verbe. Dès le 16^e siècle, le poète polonais Mikolaj Szarzynski (1550-1581) exprimait l'inquiétude de l'homme isolé dans le monde qui l'entoure et la nécessité tragique du choix spirituel alors

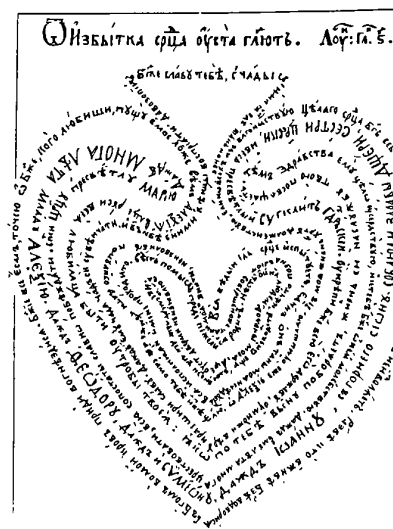
A droite, calligramme du poète russe Siméon Polotzki (1629-1680) au graphisme d'inspiration baroque. Ce poème en forme de cœur, intitulé *L'aigle de Russie*, fut offert au tsar Alexis pour célébrer son treizième anniversaire.

imposé par la lutte entre Réforme et Contre-Réforme.

Dans *Osman*, œuvre épique du poète ragusain Dživo Gundulić (v.1589-1638), s'exprime une tout autre vision du réel : l'affrontement culturel, religieux, des deux mondes, l'Occident et l'Orient, est évoqué avec une abondance d'images du monde extérieur.

Un aspect de la culture baroque de la noblesse polonaise, dans sa grande majorité, fut le sarmatisme, qui eut des échos en Hongrie, en Roumanie, en Ukraine. Cette synthèse assez singulière d'éléments occidentaux et orientaux (il faut se rappeler que les guerres et le commerce avaient mis les Polonais en contact avec les Turcs, les Tatars de Crimée, les Perses) se manifesta dans la décoration intérieure, le costume, les manières, l'art oratoire. Le théâtre de la cour en fut marqué, en particulier les pièces d'Ursula Radziwill, qui fut l'épouse d'un membre de cette famille princière polonaise d'origine lituanienne. Dans *La fable du prince Adolphe*, des emprunts faits à la mythologie classique et à la littérature française précieuse, métamorphosés, deviennent autant de traits d'un « primitivisme » superbe.

En peinture, il faut souligner le caractère unique des portraits funéraires sur métal et de l'art des *parsuni* (déformation du mot



« personne ») biélorusses et ukrainiens des 17^e et 18^e siècles, ces portraits inspirés de la peinture d'icônes. Tout en recourant à certains procédés chers au baroque (clair-obscur, effets de perspective), ils refusent l'idéalisation : grains de beauté, cicatrices ou difformités y sont indiqués avec soin, dans le désir d'éterniser une chair unique et vouée à la décomposition, mais enveloppe d'une âme promise, elle, à l'éternité.

GEORGII DMITRIEVITCH GATCHEV, essayiste et historien soviétique, est chargé de recherches à l'Institut d'études slaves et balkaniques de l'Académie des sciences de l'URSS. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, notamment *La création, la vie et l'art* (1980) et *L'image dans la culture artistique russe* (1981).

le Courrier

Vente et distribution :

Unesco, CPD/V, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris.
Belgique : Jean de Lannoy, 202, avenue du Roi, Bruxelles 1060.

Bureau de la Rédaction :

Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700, Paris, France. Les articles et photos non copyright peuvent être reproduits à condition d'être accompagnés du nom de l'auteur et de la mention « Reproduits du Courrier de l'Unesco », en précisant la date du numéro. Trois justificatifs devront être envoyés à la direction du Courrier. Les photos non copyright seront fournies aux publications qui en feront la demande. Les manuscrits non sollicités par la Rédaction ne seront renvoyés que s'ils sont accompagnés d'un coupon-réponse international. Les articles paraissant dans le Courrier de l'Unesco expriment l'opinion de leurs auteurs et non pas nécessairement celle de l'Unesco ou de la Rédaction. Les titres des articles et les légendes des photos sont de la Rédaction. Enfin, les frontières qui figurent sur les cartes que nous publions n'impliquent pas reconnaissance officielle par l'Unesco ou les Nations Unies.

Abonnement :

1 an : 90 francs français. 2 ans (valable uniquement en France) : 160 francs français. Reliure pour une année : 62 francs. Reproduction sous forme de microfiches : 150 francs (1 an).
Paiement par chèque bancaire, mandat ou CCP 3 volets à l'ordre de l'Unesco.

Rédaction au Siège :

Rédacteur en chef adjoint : Gillian Whitcomb
Secrétaire de rédaction : Roy Malkin
Edition française : Alain Lévêque

Neda el Khazen
Edition anglaise : Roy Malkin
Caroline Lawrence

Edition espagnole : Francisco Fernandez Santos
Edition russe :
Edition arabe : Abdelrashid Elsadek Mahmoudi
Edition braille :

Documentation : Violette Ringelstein
Illustration : Ariane Bailey
Maquettes, fabrication : Georges Servat,
George Ducret

Promotion-diffusion : Fernando Ainsa
Ventes et abonnements : Henry Knobil
Projets spéciaux : Peggy Julien

Toute correspondance doit être adressée au Rédacteur en chef.

Rédacteurs hors siège :

Edition allemande : Werner Merkli (Berne)
Edition japonaise : Seiichi Kojima (Tokyo)
Edition italienne : Mario Guidotti (Rome)
Edition hindie : Ram Babu Sharma (Delhi)
Edition tamoule : M. Mohammed Mustafa (Madras)
Edition hébraïque : Alexander Broido (Tel Aviv)
Edition persane : H. Sadough Vanini (Téhéran)
Edition néerlandaise : Paul Morren (Anvers)
Edition portugaise : Benedicto Silva (Rio de Janeiro)
Edition turque : Mefra Ilgazer (Istanbul)
Edition ourdoue : Hakim Mohammed Said (Karachi)
Edition catalane : Joan Carreras i Marti (Barcelone)
Edition malaise : Azizah Hamzah (Kuala Lumpur)
Edition coréenne : Paik Syeung-Gil (Séoul)
Edition kiswahili : Domino Rutayebesibwa (Dar-es-Salaam)
Editions croato-serbe, macédonienne, serbo-croate, slovène : Bozidar Perković (Belgrade)
Edition chinoise : Shen Guofen (Beijing)
Edition bulgare : Goran Gotev (Sofia)
Edition grecque : Nicolas Papageorgiou (Athènes)
Edition cinghalaise : S.J. Sumanasekera Banda (Colombo)
Edition finnoise : Marjatta Oksanen (Helsinki)
Edition suédoise : Lina Svenzén (Stockholm)
Edition basque : Gurutz Larrañaga (San Sebastian)
Edition thaï : Savitri Suwansathit (Bangkok)
Edition vietnamienne : Dao Tung (Hanoi)



Le petit précis du baroque

Définitions

Selon certains, le mot « baroque » provient du portugais *barroco*, qui désignait à l'origine une perle de forme irrégulière. Au 18^e siècle il prend un sens dérivé et signifie : en architecture, « paroxysme du bizarre » ou « comble du ridicule »; en musique, « chargé de dissonances » (J.-J. Rousseau). Plus généralement : « Tout ce qui suit, non les normes des proportions, mais le caprice de l'artiste » (Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1757).

J. Burckhardt (*Le Cicerone*, 1855) : l'architecture baroque parle le même langage que la Renaissance, mais à la manière d'un dialecte sauvage.

V.L. Tapié (*Baroque et classicisme*, 1957) : un art noble à soubassement rural, produit à travers les sociétés seigneuriales et foncières, par opposition à un art classique lié à la bourgeoisie.

G. Bazin (*Destins du baroque*, 1970) : un art palatin et urbain, produit d'une société catholique et monarchique aussi bien aristocratique que bourgeoise.

E. d'Ors (*Lo Barroco*, Madrid, 1936) : un élément permanent de la sensibilité qui renouvelle constamment ses apparences à travers l'histoire de l'art.

Le vocabulaire du baroque. Voici quelques expressions parmi celles qui reviennent le plus souvent pour évoquer l'art baroque : exubérance, extravagance, exagération des formes, refus de la ligne droite, convulsion, formes tourmentées, gesticulation, déclamation, éléments en liberté, « formes qui s'envolent » (E. d'Ors), espace éclaté, déséquilibre, dissymétrie, dynamisme diagonal, effet de profondeur, évanescence, illusionnisme, trompe-l'œil, art du mouvement, art de la surcharge.

Quelques livres-clés

- Y. Bottineau, *L'art baroque*, Mazenod, Paris 1986
- J. A. Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelone 1975
- W. Weisbach, *Der Barock als Kunst des Gegenreformation* (Le baroque comme art de la Contre-Réforme), Berlin 1921
- J. Roussel, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris 1954
- R. Stricker, *Musique du baroque*, Paris 1968
- Y. Bonnefoy, *Rome, 1630*, Paris 1970
- P. Portoghesi, *Roma barocca*, Rome-Bari 1978
- Grimschitz, Feuchtmüller et Mrazek, *Barock in Österreich* (Le baroque en Autriche), Vienne 1960
- O. Blazicek, *L'art baroque en Bohême*, Prague 1968
- G. Kubler et M. Soria, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American Colonies* (L'art et l'architecture en Espagne et au Portugal et dans leurs colonies d'Amérique), 1959
- J. Gómez Moreno, *Escultura del siglo XVII* (Sculpture du 17^e siècle), Madrid 1958
- B. Croce, *Storia della età barocca in Italia* (Histoire de l'époque du baroque en Italie), Bari 1929

Liste qu'il faut compléter par les titres de livres mentionnés dans les articles ou les notes biographiques du numéro.

Quelques chefs-d'œuvre de l'art baroque

Architecture : à Rome, la façade de Saint-Charles-des-Quatre-Fontaines, de Borromini, ou à Turin celle du palais Carignan, de Guarini.

Sculpture : à Santa Maria della Vittoria (Rome), l'*Extase de sainte Thérèse* du Bernin; les figures du Chemin de croix de l'église du Bom Jésus de Matosinhos, à Congonhas do Campo (Brésil).

Décoration : « El Transparente » (Le transparent) de la cathédrale de Tolède (Espagne) ou la façade de San Francisco Acatepec (Mexique). A l'intérieur d'un édifice : l'église Saint-Jean-Népomucène à Munich (RFA) ou l'église São Domingo à Salvador (Brésil); le groupe de l'*Assomption*, par E. Q. Asam au monastère de Rohr (RFA) et le plafond de Santa Maria Tonantzintla (Mexique).

Palais : en Bavière (RFA), Nymphenburg et Würzburg; dans le Piémont (Italie), Stupinigi.

Peinture : la fresque du grand plafond du palais Barberini (Rome), œuvre de Pierre de Cortone ou celle, dans la même ville, du plafond du Gesù, œuvre de Gaulli.

Architecture éphémère : l'arc de triomphe du carrefour de la fontaine Saint-Gervais, à Paris, érigé provisoirement pour recevoir la reine Marie-Thérèse, épouse de Louis XIV, le 26 août 1660. Comme tant d'autres exemples de cette forme d'art vouée à une rapide disparition car faite de matériaux périssables, ce chef-d'œuvre typiquement baroque n'est connu que par des reproductions d'époque.

